Philosophie

Die Architektur im Werke Josef Pontens

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

von

Norbert Adler
aus Berlin-Karlshorst.

1939

Druck: Köllen-Verlag, Bonn

Berichterstatter:

Prof. Dr. Wilhelm Schneider
Prof. Dr. Karl Justus Obenauer

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen toten Eltern

Inhaltsübersicht:

EINLEITUNG 5
Zur Persönlichkeit und zum Werke Josef Pontens . 5
Die Aufgabe 8

I. HAUPTTEIL: Pontens Architekturschau . . . 9

I. Kapitel: Der Raum in der Architekturschau Pontens 9
1. Der geschlossene Raum 9
2. Bauwerk und Raum 14
3. Der offene Raum 15

II. Kapitel: Pontens Erlebnis der architektonischen Gesetzmäßigkeit 19
1. Das Erlebnis des künstlerischen Gesetzes überhaupt 19
2. Die mathematischen Gesetzmäßigkeiten in der Architektur 20
3. Die künstlerischen Gesetzmäßigkeiten in der Architektur 23

III. Kapitel: Die Architektur in der Landschaft 29
1. Die Schau des Zusammenklanges von Architektur und Landschaft 29
2. Die Unterscheidung des Gebauten von der Landschaft 30

IV. Kapitel: Landschaft als „Architektur" . . . 33
1. Der „Weltenarchitekt" 33
2. Die Landschafts-„Architektur" 34
Zusammenfassung des I. Hauptteiles 38

II. HAUPTTEIL: Ponten als Architekt am eigenen Werke 41
I. Kapitel: Grundsätzliches zur Untersuchung der Dichtung Pontens mit Architekturbegriffen . 42
II. Kapitel: Die Kurzformen 46

III. Kapitel: Die Langformen 78
Gesamtergebnis 87

Einleitung

Zur Persönlichkeit und zum Werke Josef Pontens

Von früher Jugend an war Josef Ponten mit dem Bauhandwerk verbunden. Als Sohn eines Bauschreiners wurde er beizeiten schon und wie selbstverständlich in handwerkliches Arbeiten und Fühlen eingeführt. „Der Vater legte großen Wert darauf, daß ich körperliche Arbeit und namentlich das Handwerk schätze, und ich habe auch viel später noch an der Werkbank arbeiten und Vierkantnägel aus hartem Eichenholze zurechthobeln müssen — ich danke es heute dem Vater herzlich" [1]).* Väterliche Führung wie angeborenes väterliches Erbe, Sinn für das Bauhandwerk, halfen unstreitig mit an dem Werden des architektonischen Erlebnisses, das einen so entscheidenden Raum in Pontens Schaffen finden sollte. Er gesteht: „Daß die väterlichen Väter im saftnassen Holze sägten und mit Kalk und Stein umgingen, wurde mir Leidenschaft zu allem groß, himmelhoch Gebauten: stürmische Höhensehnsucht jagte mich hinauf auf die Türme der meisten Dome zwischen Rhein, Seine und Meer" [2]).

Mit dem angeborenen Verständnis für das Bauhandwerk verbindet sich das bäuerlich-mütterliche Erbe leidenschaftlicher Naturliebe. Bereits der Schüler befaßt sich neben dem Pflichtpensum der Schule mit Geographie, Geologie und Astronomie. Die Heimat, das Eupener Land (wo Ponten im Juni 1883 zu Raeren geboren wurde), wird unermüdlich durchforscht. Schließlich führt das Erlebnis der Natur zur Erkenntnis ihrer Gesetzmäßigkeit und wird zur Schule „für den Ablauf künstlerischen Geschehens" [3]). Im-

*) Die in Fußnoten angebene Literatur ist ausführlich im Literaturverzeichnis S. 89 ff vermerkt.

1) J. Ponten: „Aus deutschen Dörfern", S. 14
2) ders. „Kleine Prosa", S. 12
3) ebenda, S. 14

mer wieder gilt dem Erfassen des Architektonischen heißes Bemühen; gerade dies läßt beizeiten schon den Sohn vom Vater abrücken. „. . . nicht das Steinhäufen an sich genügte ihm, sondern das Ordnen der Steine, das geistige Prinzip in der Steinhäufung, das Baumeisterliche gegenüber dem Bauunternehmertum!“ [1]).

So folgen denn nach dem Besuch des Kaiser-Karl-Gymnasiums in Aachen und nach je einsemestrigem Studium an den Universitäten in Genf und Bonn (wo ihn Westsprachen, Philosophie und Geschichte beschäftigten) drei Jahre an der Technischen Hochschule in Aachen, die der Kunstgeschichte und Architektur gewidmet sind. Ob Ponten von seinen Wanderfahrten durch Deutschland, Belgien, Frankreich, Italien, Holland, England, von seinen Reisen nach Aegypten, Griechenland, Island, Rußland, Nordamerika, Nordafrika und in die Balkanländer, wie schließlich von seinem Aufenthalt in vielen Ländern während des Krieges an der West- und Ostfront berichtet — immer wieder spricht er vom Gebauten, das er im eigenen wie im fremden Land zu suchen und zu schauen nicht müde wurde. Das „Gebaute“ stellt hierbei ebenso die von Menschenhand errichtete Architektur dar, wie auch die Bauformen der Erde. Doch nicht nur seine Länderstudien, sein gesamtes Werk ist von architektonischem Erleben erfüllt. Es gibt kein Buch Pontens (von der Herausgabe der Briefe Rethels [2]) abgesehen), in dem nicht vom Bauen oder vom Gebauten die Rede wäre, wenn schon das Bauen in seinen Rethel-Studien [3]) nur im übertragenen Sinne zu verstehen ist, wie in dem Worte vom „Bau“ der Farben. Allein auch hierin zeigt sich Pontens Aufmerken auf eine architektonische Erscheinung.

So drängt sich dem Leser die Fülle baulich gebundener Motive und baulicher Gleichnisse auf. Im „Babylonischen Turm“ geht es überhaupt nur ums Bauen. Im Baugewühle geht eine Familie unter. Großjohann ist vom Bauen wie besessen. (Obwohl er sich mit handwerklichem

1) H. M. Elster: „Josef Ponten“, in „Siebenquellen“, 1926. S. 310
2) „Alfred Rethels Briefe“
3) J. Ponten: „Studien über Alfred Rethel“, S. 18

Getriebe fast ganz begnügen muß). „Bauen, Franziska, bauen! Ach, wer das einmal so recht aus dem vollen könnte! Kirchen, Schlösser, Paläste . . .! Noch besser . . . bauen, nur bauen, damit man sage: Dies alles hat ein Mensch gemacht! Einen Turm bauen, der bis in die Wolken ragt, auf daß wir uns einen Namen machen, den die Völker bestaunen"! [1]) Mit diesen leidenschaftlichen Worten spricht er von seinem rastlosen Streben und Planen. Im „Meister" finden Gottschalk und Gottfried in heißer Rivalität um die Baumeisterehre ein furchtbares Ende. Christian Heinsberg wird auf seinem Schicksalsweg in die Fremde vom Aachener Münster gefesselt. In langem Schauen prägt er sich seine Architektur ein. „. . . er hätte es bauen können" [2]). Und Trost, ja Rettung vor geistigem Zerfall wird Peter zuteil, dem die Lage seines Kerkerfensters gestattet, Fialen, Dienste und Säulen von Saint Crispin auswendig zu lernen [3]).

Überall im Werke ist feinste Sachkenntnis um architektonisches Gestalten freudig vermittelt. Von dieser Lust an der Sache zeugen am eindringlichsten im „Meister" die Deutungen der Maßverhältnisse des Domes, die Gottfried in heiligem Eifer Frau Berta entwickelt [4]), und zeugt — für eine klare Beurteilung jedenfalls — am greifbarsten die „Architektur die nicht gebaut wurde". Von dem Geist und dem Eifer dieses Werkes, das einem architektonischen Bekenntnis gleichkommt, ist die Dichtung Pontens durchdrungen, auch da, wo nur in kurzem Hinweis von Architektur die Rede ist.

In der vielfältigen Ausnutzung baulich gebundener Motive sowie in der häufigen Darstellung des Gebauten findet Pontens Verbundenheit mit der Architektur jedoch nicht ihr Genüge. Nach eigenen Aussprüchen, die im Zusammenhang angeführt werden sollen, ist ihm denn auch Architektur zur Lehrmeisterin in der Gestaltung am eigenen Werke geworden.

---

1) J. Ponten: „Der Babylonische Turm", S. 7/8
2) ders. „Die Väter zogen aus", S. 102
3) ders. „Die Studenten von Lyon", S. 202
4) ders. „Der Meister", S. 36 ff.

Die Aufgabe

Bei der Durchsicht des (zumeist in Zeitschriften erschienenen) Schrifttums über Ponten fällt auf, daß der „architektonische Kunstverstand“ [1]) Pontens, sein „angeborener Sinn für Architektur“ [2]) oder Ähnliches hervorgehoben wird, doch darüber, was denn im Werke Pontens das eigentlich architektonische Sehen bekunde oder was das Werk selbst zu einer architektonischen Leistung mache, schweigen sich fast alle Verfasser aus. Eine von diesen Kritiken, die etwas zu sagen haben, ohne etwas zu sagen zu wissen, stehe hier für viele. Max Krell schreibt: „Die Aufsicht seines architektonischen Gewissens ordnet alles an, er ist das bedeutsame Beispiel des Genies, das plant und in großen Rissen entwirft, aber sich nur vage von vornherein festlegt, vertrauend auf den Überfluß der Geschichte, alles Tun und Vollenden der Stimme des Augenblicks, d. h. dem eigentlichen künstlerischen Instinkt überläßt. So haben seine Bücher wohl ein stählernes elastisches Gerippe, dem sich süßes und warmes Fleisch auf eine sehr natürliche Weise anschmiegt“ [3]).

Soweit mir die Literatur über Ponten bekannt ist, hat nur Wilhelm Schneider in seinem Vorwort zum „Meister“ [4]) darauf hingewiesen, daß in Pontens Werk Architektur nicht bloß als „eine schöne sinnbildliche Redewendung, sondern wörtlich zu begreifen“ sei.

Diese Arbeit unternimmt es, zunächst die dem Gesamtwerke Pontens zu entnehmende Architekturauffassung in ihrer sachlichen Gültigkeit zu überprüfen. Hiermit befaßt sich der I. Hauptteil der vorliegenden Untersuchung. Im II. Hauptteil wird erstrebt, klarzulegen, inwieweit Ponten Architekt am eigenen Werke ist, d. h. inwieweit er den Stoff seiner Dichtung ordnet, so daß greifbare Strukturen erkennbar werden. Die Behandlung beschränkt sich auf die Prosadichtung, die das wesentliche dichterische Schaffen Pontens ausmacht.

---

1) „Die Literatur“, Jg. 26, S. 542
2) O. Jancke: „Das literarische Echo“, 25. Jg. S. 40
3) Max Krell: „Die Literatur“, Jg. 26, S. 21
4) Schaffsteinbändchen Nr 145

I. Hauptteil:

Pontens Architekturschau

I. Kapitel:

Der Raum in der Architekturschau Pontens

1. Der geschlossene Raum

Das allgemeine Merkmal der Architektur ist: daß sie sich auf den Raum bezieht, mehr noch, daß sie ihn gestaltet, und als „Raumgestalterin“ [1]) erfüllt sie das ihr eigene Wesen, durch das sie sich von allen anderen Künsten unterscheidet. Hermann Sörgel bezeichnet das Räumliche als den roten Faden, „welcher durch alle Zeiten als Träger des eigentlich Architektonischen zu verfolgen“ [2]) sei. August Schmarsow lehrt in seiner Schrift über „Das Wesen der architektonischen Schöpfung“, daß die verschiedenartigsten Erscheinungen wie das Zelt des Arabers und das Reichstagsgebäude unter dem gemeinsamen Gesichtspunkt zu fassen seien, daß wir in ihnen „Raumgebilde“ [3]) vor uns haben.

Somit ist Architektur ohne das Erkennen ihrer räumlichen Beziehungen nicht zu verstehen.

An einigen wenigen Beispielen, die aus der Fülle vieler gegriffen sind, sei Pontens architektonisch-raumhaftes Verständnis dargelegt.

In den „Studenten von Lyon“ wird das Verließ geschildert, in das man Denis Peloquin, einen „abtrünnigen Priester“, hinabläßt, um ihn darin seine Schuld lange Tage verbüßen zu lassen: „. . . er hatte sich auf ein Querholz setzen müssen, das an einem über eine Winde laufenden Seil hing, und wurde in das Loch hinabgelassen. Er langte unten in völliger Finsternis auf einem ein wenig feuchten Steinboden an, das Seil ging zurück, dann hörte er, wie oben die Einfahrt mit einem Holzdeckel geschlossen wurde . . .

Man tastete den Boden ab, man erreichte eine Mauer, sie war rund, man war im Kellerraum eines Turmes . . .

---

1), 3) A. Schmarsow: „Das Wesen der architektonischen Schöpfung“, S. 11, S. 10

2) H. Sörgel: „Theorie der Baukunst“, S. 243

Überhaupt kein lebendes Wesen hatte es da gegeben außer ihm, außer vielleicht auch einmal einer Assel, blind wie er selber, die er wohl mal mit den Händen ergriff . . . Wenn oben der Deckel geöffnet wurde, dann habe er manchmal Widerschein eines Lichtes, einer Kerze oder einer Laterne im Gewölbe über dem Loche, an dem die Winde hing, gesehen, denn auch der Raum über seiner ‚Kammer' (lächelte er) war fensterlos gewesen, und manchmal den gewaltig vergrößerten, wider das Gewölbe der oberen Kammer geworfenen Schatten eines Menschen, eben des, der ihm den Kessel heruntersandte . . ." [1]).

Die Einheit der räumlichen Vorstellung wird dadurch gewahrt, daß sich dem Raumbilde die Einzelheiten wie Holzdeckel, Assel, Kerzenlicht und Schatten gänzlich einordnen.

Das Arbeitszimmer Bernhard Mennikens in „Siebenquellen" lernen wir in folgender Schilderung kennen: „Die Tür ging. Er (Bernhard Menniken) hielt sie in der Hand und sah seine Frau stumm an. ‚Komm herein', sagte er nach einer Weile, ließ die Tür offen und stellte sich auf die andre Seite seiner Tische. Sie ging langsam hinüber in den dunkeln Saal mit den spätgotischen Netzgewölben. Auf jedem der drei in Hufeisenform stehenden Tische brannte eine grün verhängte Lampe. Viele Werke lagen aufgeschlagen umher. Sie redeten alle durcheinander Weisheit, in meist vornehmer Art, wie es für Wissenschaft sich geziemt. An den Wänden in dunkeln barocken Eichenschränken standen andre, wie feingebildete Leute, die an sich halten und vornehme Muße haben zu warten, bis die Reihe zu reden an sie gekommen ist. In einer Bücherei ist ein lautes Schweigen, ein stummer, großer Vortrag und ein heftiges Streiten in der Ruhe der geschlossenen Schränke" [2]).

Nach einer beiläufigen Erwähnung von Tür und Tisch wird die Gesamtheit des Zimmers als R a u m erfaßt. Den Kern der räumlichen Vorstellung vermitteln die Worte

1) J. Ponten: „Die Studenten von Lyon", S. 287 ff.
2) ders. „Siebenquellen", 1909, S. 148/49

vom „Saal mit den spätgotischen Netzgewölben". Erst nach diesen Worten, die das Raumbild sichern, werden Einzeldinge genannt: drei Tische, in Hufeisenform angeordnet, mit grün verhängten Lampen und aufgeschlagenen Werken, schließlich barocke Eichenschränke an den Wänden. Allein die Darstellung verweilt nicht bei den Einzeldingen dieses Raumes; mit dem Wort „Bücherei" wird wiederum von den Einzeldingen im Raume auf die Raumerscheinung als Ganzes hingewiesen. Ebenso wie in dem vorhin angeführten Beispiel wechselt die Vorstellung zwischen Einzel- und Gesamterscheinung, und dies im Dienste der Raumschau; denn nicht das Bild einer Assel, noch das eines Bücherschrankes bleibt übrig, sondern das Erlebnis eines Verließens und das eines Arbeitszimmers.

Die beiden angeführten Beispiele bekunden, daß das Grundmerkmal des Raumes, seine Dreidimensionalität, gesehen wurde. So ist die Senkrechte des Verließes mit der Erwähnung der Einfahrt Peloquins und des Holzdeckels angedeutet und seine schrecklich einfache Ausdehnung nach vorn, hinten und zur Seite mit den Worten: „Man tastete den Boden ab, man erreichte eine Mauer, sie war rund . . ."

Dreidimensionalität des Raumes hebt auch die Schilderung des Arbeitszimmers Mennikens hervor: Frau Menniken „ging langsam hinüber in den dunkeln Saal mit den spätgotischen Netzgewölben". Hiermit ist die Längsausdehnung des Zimmers zum Ausdruck gebracht. Auf die Zimmerbreite weist die Erwähnung von Tisch und Wand hin. Und das Aufwärts des Raumes vermittelt das Wort von den „Netzgewölben".

Raum in der Dreiheit seiner Weiten sieht Ponten namentlich auch im „Meister". So läßt er Gottfried zu Frau Bertas sagen: „Schaut hinab in die Tiefe . . . Man sieht keinen Grund. Der Abgrund selbst, das Bodenlose ist vor uns aufgetan. Und seht, wie die Pfeiler aus dem dunkeln Unendlichen mit ihren Profilen und Diensten stolz und gerade aufwachsen, sich in dem kleinen umblätterten Kapitellkopfe gleichsam zu besinnen scheinen, daß sie doch einmal nachgeben müssen, und sich nun als Gurten in hol-

dem Bogen zueinander neigen . . ." [1]). Und dann, das Dominnere meinend, spricht Ponten von dem „steinernen Bekken des Gebäudes" [2]) und von der „Nacht in der heiligen Höhle" [3]). Wieviel Raumsinn und Raumlust liegt in diesen Worten! Auch Pontens so häufige Erwähnung von Gewölben — es war beiläufig schon die Rede davon — ist gewiß nicht ohne diese beiden zu denken. Hierzu noch eine Stelle aus dem „Meister": „Die Dunkelheit hob sich majestätisch aus den Winkeln heran und schien wie ein starker Atlas die vom Tagesdienste müden Säulen entlasten und das Gewölbe auf ihre breiten Schultern nehmen zu wollen" [4]). In „Siebenquellen" lesen wir: Er stieg „in das große gewölbte Bad, durch das ein Arm des Wildbaches hindurchgeleitet war" [5]). Im „Knaben Vielnam": „Bruchstein waren die Wände, ein flacher Stichbogen das Gewölbe. Venushaar überhing bartgleich den Kanalmund" [6]). In den „Studenten von Lyon": „Er öffnete eine niedrige Tür, und Peter trat in einen Raum hinab, dessen Gewölbe durch eine einzige Säule gestützt war . . ." [7]). In der Novelle „Frau im Süden": „Nur Falken wohnen im leeren Schlosse . . . Sie kreisen und schreien in Gewölben und Sälen, sie jagen sich durch den Hof, eine Vogelwolke stiebt über die Zinnen hinaus ins Blau" [8]). So ließe sich eine lange Reihe von Beispielen aus fast allen Werken Pontens anführen. Sie bekunden mit allen hier besprochenen Schilderungen Pontens Verständnis für wesentliche Artung des geschlossenen Raumes.

---

1) J. Ponten: „Der Meister", S. 49
2) ebenda, S. 47
3) ebenda, S. 72
4) J. Ponten: „Der Meister", S. 48
5) ders. „Siebenquellen", 1926, S. 48
6) ders. „Der Knabe Vielnam", S. 42
7) ders. „Die Studenten von Lyon", S. 126
8) ders. „Frau im Süden", im Band „Novellen", S. 343

2. Bauwerk und Raum

Für die vollkommene Durchgestaltung eines Gebäudes gilt, daß „das Gesicht des baulichen Organismus mit dem Inneren im Einklang" [1]) zu stehen habe, wie umgekehrt. Der Raum bleibt jedoch immer Ausgangspunkt der Gestaltung. Ponten weiß um diese architektonische Forderung. Hierzu stehe das Folgende aus seiner Beschreibung San Petronios in Bologna:

„Selten so wie hier habe ich die innere Notwendigkeit, die Eigengesetzlichkeit eines einmal angeschlagenen Raumthemas gefühlt. Die unvollendete Schauseite ist ja eine in Italien sehr häufige, viele Kirchen geradezu kennzeichnende Erscheinung. Tritt man aber nun in das gewaltige Innere, so ist das erste, was man erlebt, ein sehr peinliches Gefühl. Es ist einem, als rännte das Raumgefühl im Beschauer, das dem äußeren Raume entsprechen muß, wider die die drei Schiffe allzu jäh, allzu früh abschließenden Mauern. Als schlügen die Schwingen des Raumgefühls sich daran wie an den Mauern eines Käfigs wund. Niemals so wie hier, wo es in großartigem Mangel beleidigt wird. Niemals auch ist mir die mystische Rolle des Querschiffes, dessen Kopfwände man für gewöhnlich beim Hinaufschreiten eines Domes nicht sieht, so daß es sich seitlich zu verlieren, den Raum ins Unendliche fortzuleiten oder auch aus dem Unendlichen herzuleiten scheint, so deutlich, nie sein Fehlen so empfindlich geworden wie hier" [2]).

Der Betrachter nimmt zunächst die Schauseite (wiewohl auch das gesamte Äußere) der Kirche in sich auf. Es wird in ihm eine Raumvorstellung geweckt, die sich auf Grund des geschauten Außenbaues zu einer bestimmten Raumerwartung steigert. Beim Betreten der Kirche aber wird diese Erwartung nicht erfüllt, und es wird ein Mangel in dem Verhältnis des Äußeren zum Inneren empfunden.

Über einen solchen Mangel schreibt Ponten an anderer Stelle: „Es scheint überhaupt fast so, als ob sich

1) H. Sörgel: „Theorie der Baukunst", S. 154
2) J. Ponten: „Architektur die nicht gebaut wurde", S. 23

äußere und innere Vollendung nie bei einem Bauwerk zusammenfänden. Wie kümmerlich im Raumsinne wirkt das Innere eines griechischen Tempels! Wie ungefüge ist die Hagia Sofia von außen, die von innen ein wahres Bauwunder ist! Wie überwältigend großartig schwebt die Kuppel des Florentiner Doms über dem Häusermeere der Stadt, wie finster und ungastlich ist das Innere!" Schließlich heißt es: „. . . ich kenne unter den großen Monumentalbauten Europas keinen, der innen und außen zugleich vollkommen wäre . . ." [1]). An diesen Beispielen wird klar, daß Ponten überhaupt Beziehungen zwischen dem architektonischen Äußeren und Inneren sieht. Da, wo das Äußere mehr ankündigt als das Innere erfüllt, oder umgekehrt, setzt seine mißbilligende Kritik ein.

Mit einer kurzen Gegenüberstellung von Architektur und Plastik soll diese Anschauung verdeutlicht werden. Bei der Plastik handelt es sich um die äußere Gestaltung von Massen. Ein Stein wird behauen. Sein Inneres entzieht sich dabei der formalen Behandlung. Die Plastik ist die „Kunst körperlicher Massen . . . hier ist das vorherrschende Gesetz die Konvexität" [2]). In der Architektur hingegen sind die Massen nur vom Raume her zu verstehen. „Solange wir . . . die Ergänzung des Standpunkts draußen durch den Standpunkt drinnen nicht zu vollziehen vermögen, solange bleibt das Bauwerk für uns eine starre Krystallisation . . ." [3]).

Die hier genannte Ergänzung „des Standpunkts draußen durch den Standpunkt drinnen" ist bei Ponten vollzogen.

3. Der offene Raum

Dort, wo in der architektonischen Gestaltung eine allseitige bauliche Begrenzung nicht vorliegt, dennoch aber „eine geschlossen konkave Wirkung" [4]) erzielt wird, spricht man vom offenen Raum. Seine Erfassung stellt an

1) J. Ponten: „Architektur die nicht gebaut wurde", S. 49
2) H. Sörgel: „Theorie der Baukunst", S. 154
3) A. Schmarsow: „Das Wesen der architektonischen Schöpfung", S. 23
4) H. Sörgel: „Theorie der Baukunst", S. 162

das künstlerische Raumsehvermögen starke Anforderungen. Sörgel formuliert scharf: „Wer in der Architektur immer nur eine gleichwertige Mischung von Körper- und Raumkunst . . . erkennt, ist überhaupt nicht für räumliche Werte im Sinne der Architektur eingestellt, es fehlen ihm das Auge, Gefühl und Bewußtsein für das eigentliche Idiom der Baukunst“ [1]).

Es zeugt somit für Pontens umfassendes Raumsehen, daß er auch an der hier genannten architektonischen Erscheinung nicht vorübergeht.

Einen „Raum unter freiem Himmel“ [2]), ein Kastell, schildert die Novelle „Frau im Süden“: „Achteckig ist der gewaltige Steinbau . . . Hohe leere gotische Gewölbe gibt es im Innern, und im Innersten den steinernen furchterregenden Hof, auf dessen Randmauer die blaue Erzkuppel des Himmels ruht“ [3]). Der Hof wird in architektonischem Zusammenhang mit dem Himmel gesehen. Auf seinen Randmauern ruht „die blaue Erzkuppel“. Ponten erkennt die Raumeinheit von Himmel und Kastell.

In der „Architektur die nicht gebaut wurde“, bespricht er (nicht ausgeführte) Straßenpläne. Von der Königstraße in Dresden hebt er hervor, daß die an ihr „zu errichtenden Gebäude niedriger gehalten werden sollten als das am Endpunkte stehende, die Straßensicht schließende und ihre Tiefenerstreckung beherrschende Palais“ (S. 69). Tiefe, Höhe (an den Gebäuden gemessen) und Abschluß der Straße sind bemerkt. Damit wurde wiederum Raum gesehen.

Schließlich bespricht Ponten im gleichen Werk städtebauliche Raumgestaltung, die sich auf die Zusammenfassung von Gebäuden, Straßen und Plätzen bezieht. Über die Verteilung von Turmhäusern in der Stadt Stuttgart sagt er, daß sie, die Altstadt umstehend, einander nicht bedrängten, die Höhe der Stiftskirche nicht übersteigen und schöne Straßenbetonungen und Stadtbilder ergeben könnten. „Am Schloßplatz . . . hätte das erste Turmhaus zu

1) H. Sörgel: „Theorie der Baukunst“, S. 168/69
2) ebenda, S. 160
3) J. Ponten: „Frau im Süden“, im Band „Novellen“, S. 343

stehen; das zweite ein wenig weiter . . . am Eingang . . . der Königstraße (zugleich wirksames Gegenstück zum mächtigen Bahnhofsturme); wahrscheinlich am Ende dieser Straße als Monumentalziel der langen Tübingerstraße das dritte und ein wenig abseits, den Alten Postplatz beherrschend und der langen Rotebühlstraße ein Ziel gebend, das vierte. Man denke sich die breit im hohlen Tale eingeschmiegte Stadt Stuttgart, wenn man sie von einer der villen- und rebenschweren Randhöhen überblickt, mit diesen mächtigen Senkrechten durchsetzt, es würde ihre heutige Schönheit ins Große steigern" (S. 133). Mit dem Hinweis, daß die Türme einander nicht bedrängen und die Höhe der Stiftskirche nicht übersteigen würden, wurde die „Austeilung von Luft und Masse" [1]) hervorgehoben. Obwohl nur in großen Zügen besprochen, so sind doch „Über- und Unterordnung" [2]) im Stadtorganismus erwähnt, indem Türme als Platz und Straßen beherrschend und richtungweisend gesehen wurden. Das alles führt uns eine Stadt in ihrer Breiten- und Höhenausdehnung vor Augen. Wie in den vorangegangenen Beispielen wird auch hier eine zusammenschließende konkave Wirkung beobachtet. Was für den Kastellhof in dieser Hinsicht die „Erzkuppel" des Himmels war, ist hier das hohle Tal, in das die Stadt Stuttgart eingeschmiegt ist.

Als hervorragendstes Beispiel für Pontens Raumschau kann seine Schilderung der Menhiranlagen bei Carnac in der Betragne angeführt werden. Daraus das Folgende: „11 (Stein-) Reihen sind deutlich zu zählen. zwischen ihnen sind freie Raumstreifen von der Breite einer Großstadtstraße. Also 10 Straßen, die äußeren scheinen enger zu sein — sofort drängt sich das Wort auf: Schiffe, Schiffe eines Domes" [3]). Die Steinreihen werden als „Steingassen" [4]) empfunden. Und in Zusammenfassungen heißt es: „Dies ist eine Baukunst in Andeutungen . . ." [5]). „Hier lag ein ungeheurer Bauplan vor, von räumlichen Ausmaßen,

1) H. Sörgel: „Theorie der Baukunst", S. 162
2) ebenda, S. 164
3) J. Ponten: „Europäisches Reisebuch", S. 169
4) ebenda, S. 170
5) ebenda, S. 171

wie sie mir aus der bauenden Welt Europas kaum noch bekannt sind. Ein sinnvoller Plan und von einer Großartigkeit, wie ihn wohl nur der primitive, dem Ungeheuren der Natur noch so nahe Mensch fassen konnte . . . Das Ganze ist gewiß eine ungeheure Kultanlage, es ist zu vermuten des Kultus der Sonne, ein Dom in symbolischer Formung, so daß wir vielleicht recht hatten, von ‚Schiffen' zu reden . . ." [1]). Ohne, wie Stuttgart, von der Hohlform eines Tales begünstigt zu sein, liegen diese Anlagen in einer Ebene dahingestreckt. Das Erkennen ihrer Raumabsicht ist damit erschwert. Umsomehr bekundet die eindringliche Darstellung das Vermögen architektonischen Raumsehens.

Sie bringt uns nahe, daß man „bei der Konkavität eines Raumes gar nicht immer an eine greifbare Umschließung . . ., sondern viel mehr an die . . . künstlerischen Andeutungen und Keime zu solchen Raumgebilden" [2]) denken muß! Eben auch in diesem Sinne spricht Ponten von baukünstlerischen „Andeutungen", in der Steinordnung von Carnac den Raum eines Domes mit seinen Schiffen sehend.

1) J. Ponten: „Europäisches Reisebuch", S. 173
2) H. Sörgel: „Theorie der Baukunst", S. 161

II. Kapitel:

Pontens Erlebnis der architektonischen Gesetzmäßigkeit

1. Das Erlebnis des künstlerischen Gesetzes überhaupt

Vom Glauben erfüllt, daß Natur und Kunst von verwandten Gesetzmäßigkeiten durchdrungen sind, gibt Ponten sich zur Erkenntnis künstlerischen Werdens unermüdlicher Naturbeobachtung hin: „Konnte ich mich für den Ablauf künstlerischen Geschehens besser schulen als nachts auf dem Dache, wenn ich mit dem Rohre der Revolution der Planeten, dem heroischen Wandeltritt der Gestirne folgte und mich mit Ahnung von Gesetzesmajestät erfüllte? . . . Konnte ich das organische Geheimnis des Kunstwerkes besser kennen lernen als in dem unbegreiflich sinnvollen Aufbau der Steinbrüche“ [1]). Für Pontens angeborenen Bausinn ist es kennzeichnend, daß er der Natur architekturnahe Gestaltung abzulesen vermag. Der „Bau des Schneekristalls“ [2]) gilt ihm als architektonisches Ideal. Und immer wieder ist es der Erd b a u, der ihn in den „Griechischen Landschaften“ beschäftigt. Allein er wäre ein schlechter Architekturbetrachter, würde er die Ordnungen der Natur im wörtlich zu verstehenden Sinne auf die Ordnungen der Kunst beziehen. So lehrt ihn die Natur nur, daß Gestaltung notwendig von gebauter Ordnung abhängig ist.

Die Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Ordnung bestimmt das „Bewußte“ [3]). Ponten unterscheidet klar: „Natur ist nie und niemals Kunst, sie muß zur Kunst umgearbeitet werden“ [4]). Kunst ist ihm „der Fechtmeister, die Kampfregel und das Schwert, die Natur, ihren Reich-

1) J. Ponten: „Kleine Prosa“, S. 14
2) ebenda, S. 16
3) ebenda, S. 14
4) ders. „Griechische Landschaften“, S. 243

tum, ihre Übergewalt zu besiegen“ [1]). Sie ist „eine Vereinfachung des Allzuvielen, eine Bereicherung des Allzueinfachen, eine Verkleinerung des Allzugroßen, eine Vergrößerung des Allzukleinen“ [2]). Nur in diesen Bahnen vermag Gestalt zur Vollendung zu werden. So ist „das Schöne . . . eine bittere Pflicht, ist grausames Gesetz!“ [3])

Welche Kunst aber erfüllt mit so viel Bewußtem, mit so viel „Logik“ [2]) ihre Gesetze wie die Baukunst? Gerade auch in der Anerkennung dieser ihrer Eigenart hat sich architekturgerechtes Schauen zu erweisen.

2. Die mathematischen Gesetzmäßigkeiten in der Architektur

Die Bindung eines Gebäudes an mathematische Normen beginnt mit der Niederlegung seines Grundrisses. Dieser ist bestimmend für das zu errichtende Gebäude, wie er sich umgekehrt von dem Sinn der jeweiligen Raumgestaltung gleichsam durchdringen lassen muß. Die Beachtung des Grundrisses ist deshalb zur Erfassung einer baulichen Anlage unerläßlich. Eine solch architekturgerechte Erfassung lassen Pontens Darstellungen deutlich werden. So ist in allgemeineren Aeußerungen die Rede von der „Achse des Schlosses“ [4]) oder von dem Grundriß des Schlößchens „Stern“ in „Siebenquellen“, der nach dem „Muster Caprarola bei Rom . . . ein fünfstrahliger Stern“ sei [5]).

Auf Zusammenhänge zwischen Grundriß und Gesamterscheinung weisen Schilderungen, wie die folgenden, hin. Über die „Pueblos“, jene merkwürdigen Festungen — Städte der Indianer“ heißt es, daß sie dalägen „als ehrwürdige Ruinen am Grunde des Chaco und oben auf den Tafeln seiner Flanken. Alle von derselben Art: hufeisen- oder klammerförmiger Grundriß, von einem Hof inmitten sich in Baustufungen zurücktreppend bis zu einer hohen

1) J. Ponten: „Augenlust“, S. 86
2) ebenda, S. 88
3) ders. „Römisches Idyll“, S. 50
4) ders.: „Die Väter zogen aus“, S. 217
5) ders. „Siebenquellen“, 1926, S. 50.

geschlossenen Außenmauer, die glatt und unersteiglich ist . . .“ [1]).

In seiner „Architektur die nicht gebaut wurde“ bespricht Ponten „Das architektonische Alphabet von Johann David Steingruber“. Gleich in den ersten Sätzen behandelt er die Grundrisse dieser Entwürfe. Steingruber „verzichtet von vornherein auf spiegelbildliche Einstimmung von Gebäudeflügeln in Grundrissen auf Buchstaben, die von Natur sie nicht haben, wie das S-Schloß zeigt. Die Buchstaben X und M ergeben Grundrisse, die garnicht allzu sonderbar wirken. Die Bilder zeigen ansehnliche, geräumige und auch prachtvolle Fürstenschlösser des 18. Jahrhunderts, alle in den für solche Bauten typischen Grundrissen: nach den Innen- und Hofseiten ein langer Gang, die Zimmer- und Säleflucht an den Außenseiten von Raum zu Raum verbunden durch Türen, die nahe den Fenstern in einer Flucht liegen, geradezu ein Dogma für damalige fürstliche Bauweise“. (S. 61/62.) Wiederum sind hier Wechselbeziehungen zwischen Grundriß und Bauerscheinung erkannt worden.

Die Beachtung weiterer mathematisch-technischer Gegegebenheiten, die der Architektur als Baukunst zuzusprechen sind [2]), bezeugen die folgenden Schilderungen: Im Wolgaroman lesen wir: „Heinsberg war fertig angekleidet und schaute zur Kirche hinüber . . . Bald darauf begannen im offenen, mit schrägen Bäumen abgestützten Glockenstuhl der Kirche die Glocken zu läuten“ [3]). Wie beiläufig ist hier ein statisches Moment an dem Bau der Kirche erwähnt: die Aufgabe der Bäume, Stütze zu sein.

Von der Standfestigkeit eines Palastes heißt es im „Römischen Idyll“:

„. . . von meinen Papieren aufblickend seh' ich die Säulen
muschligen Travertins, schönsten Bausteins der Welt,
die diese Vorhallen stützen, die zierlichsten römischen Atrien,

1) J. Ponten: „Besinnliche Fahrten im Wilden Westen“, S. 23
2) Hierzu H. Sörgel: „. . . eine Architektur ohne technische Gegebenheiten gibt es nicht . . “, „Theorie der Baukunst“, S. 87
3) J. Ponten: „Im Wolgaland“, S. 31

stehend in felsener Kraft, doch entgegen der Last
auf ihrem Kopf auch schwellend wie Muskeln, angespannte;
und darauf das Gebälk" (S. 70/71).

Beide Beispiele zeigen, daß das Technische als eine Notwendigkeit in der Architektur erkannt wird. Für Ponten ist die Architektur deshalb nicht „Doppelwesen" [1]) weil sie künstlerischen und außerkünstlerischen Gesetzmäßigkeiten gerecht zu werden hat.

Hierzu stehe noch diese Besprechung: „Scharf abzulehnen ist Hermann Finsterlin, und es hieße der abgebildeten Skizze seines ‚Hauses der Künste' mit der Wiedergabe und überhaupt der Erwähnung zu viel Ehre antun, wenn sie nicht stehen sollte als Beispiel für eine ‚Architektur, die Gottseidank nie gebaut werden wird' und auch nicht gebaut werden kann. Zwar hat er sich für seine Entwurfskizze, wie die Unterschrift und der (unbedingt notwendig mitabzubildende) Grundriß beweisen, eine Zweckbestimmung seiner nicht mehr fantastisch zu nennenden Erfindung gedacht, aber diese formlose Wurstelei seines ‚Gebäudes' entbehrt aller Haltung, welcher von den Künsten die Architektur am wenigstens entraten kann. Schon das in ihr zu beachtende Gesetz der Statik, soll nicht alles beim ersten Windstoße oder auch durch die eigene Last über einen Haufen fallen, schließt solche Albernheiten aus. Die Statik fordert schon ‚Haltung' und damit ein Element, das Hauptelement des ‚Stiles' — dies aber ist nichts als Anarchie" [2]).

Das ist eine klare Ablehnung des Unstatischen; hieraus entspringt die Ablehnung solcher „Architekturen", die mangels unzureichender oder unausführbarer Statik niemals Wirklichkeit zu werden vermögen. Von diesem Gedanken ist das gesamte Werk der ungebauten Architektur beherrscht. „. . . die freiesten, die kühnsten, die größten" architektonischen Projekte wurden hierin aufgenommen. A u c h solche, die „praktischer- oder vernünftigerweise nicht zu bauen" waren, wie überhaupt gerade „nicht auf die rein ‚ideale' Architektur" verzichtet wurde, „wo sich

1) H. Sörgel: „Theorie der Baukunst", S. 87
2) J. Ponten: „Architektur die nicht gebaut wurde", S. 140

des Architekten Fantasie einmal ungehemmt zu ergehen Lust hatte." Doch alles das wurde ausgeschieden, „was rein technisch, rein mathematisch und sachlich zu bauen unmöglich gewesen wäre, wie etwa Architekturen in gotischen Glasfenstern oder Glasarchitekturen über die Alpen. Eine aus dem Wirklichen wachsende, das Wirkliche steigernde und vergrößernde Fantastik wollen wir uns gefallen lassen, ablehnen als unerfreulich wollen wir nur die aus dem Unwirklichen ins Wirkliche hereinragende, dieses aufhebende oder zertrümmernde Fantastik" [1]).

So sprechen Pontens Darstellungen eine deutliche Sprache von den technischen Erfordernissen in der baukünstlerischen Gestaltung.

3. Die künstlerischen Gesetzmäßigkeiten in der Architektur

Damit Baukunst entstehe, müssen technische und künstlerische Leistung einander durchdringen. Sörgel nennt es „das Seelische" [2]), auf das hierbei die letzte Ausrichtung geboten sei.

Die Mathematik legt Ordnungen fest. Die eigentlich künstlerische Leistung aber besteht darin, daß sich in diesen Ordnungen Harmonien erfüllen. Aus den praktischen und statischen Notwendigkeiten allein ist daher Architektur nicht zu verstehen. Die architekturgerechte Betrachtung eines Bauwerkes erfordert die Beobachtung seiner Bauglieder nach dem Wohlklang ihrer Verhältnisse zueinander. Inwieweit lassen Pontens Darstellungen eine solche Beobachtung erkennen?

In „Siebenquellen" heißt es über ein Haus: „Das Gebäude war nicht eine Folge von Stockwerken nach der Höhe, sondern eine Anhäufung von Räumen . . ." [3]). Die Beurteilung verrät, daß hier die Architektur als nicht erfüllt in ihrer raum-gestaltenden Erscheinung erkannt wurde. Das Augenmerk will sich auf eine „Folge von Stockwerken" richten. Eine Folge aber ist eine Ordnung und keine Anhäufung.

1) J. Ponten: „Architektur die nicht gebaut wurde", S. 15
2) H. Sörgel: „Theorie der Baukunst", S. 87
3) J. Ponten: „Siebenquellen", 1926, S. 269

Vom Domentwurf des Francesco di Giorgio schreibt Ponten, daß „Vier kreuzförmige Kuppeldome . . . unter einer Kuppel inmitten" aneinandergeschlossen seien, „die leider keine beherrschende und das Ganze zusammenhaltende Zentral- und Hauptkuppel" darstelle. Zusammenfassend heißt es: „Wären hier nicht architektonische Räume bloß addiert statt substituiert, so könnten wir von einem vollendet großartigen Baugedanken reden . . ." [1]). Die Beherrschung des Ganzen von einer Stelle, von der zusammenhaltenden Zentral- und Hauptkuppel aus, das Ineinanderspiel der Bauteile, wird vermißt.

In weiteren Besprechungen unzureichender architektonischer Durchformung nennt Ponten als den „Hauptfehler" eines zweiten jüngeren Entwurfes für den Regensburger Dom: „Mangel an Gliederung". Er bemerkt hierzu: „Die Geschosse gehen fast unvermerkt ineinander über . . der Turm bekommt dadurch etwas Glattes, allzu jäh Hinaufreißendes. Gewiß ist das des Architekten volle Absicht. Aber das klassische Beispiel von Ulm zeigt, daß hinanreißendes Höhenstreben des Architekonischen und die dem Betrachter zu gebende notwendige Gelegenheit zum aussetzenden Verweilen und ästhetischen Verschnaufen wohl zu vereinen sind" [2]).

Freude an der geglückten Durchgliederung eines Bauwerkes spricht auch aus einer Schilderung in den „Griechischen Landschaften": „Ein niedliches, blendend weißes Kapellchen steht am Wege, sein Chörchen ist blau. Die kindliche Art, Bauglieder nach ihrer Wichtigkeit zu unterscheiden, diese wahrhafte Baumalerei macht uns Spaß" (S. 127). Die Farbe wird, im Dienste einer Ordnung stehend, hervorgehoben. Ponten erkennt sie als Element der Struktur ausdrücklich an [3]).

Die künstlerische Gestaltung eines Bauwerkes ist — ebenso wie seine technische Durcharbeit — an die Zahl,

1) J. Ponten: „Architektur die nicht gebaut wurde", S. 47
2) ebenda, S. 146
3) Hierzu Paul Klopfer: „Von dem Formwillen ist der Farbwille nicht zu trennen", Aufsatz: „Die Farbe in der Baukunst", Zs. f. Ästhetik, Bd. 23, S. 9

an die eigentlich mathematische Gegebenheit [1]), gebunden. Die Anerkennung dessen, daß sich mit ihr eine künstlerische Ordnung vollzieht, spricht Ponten in einem Wort über Griechenland aus: „In diesem sonnenhellen Lande entfaltete sich der klare Geist, der den Reiz der bloßen Zahl ebenso wie den der atmenden Form und der künstlerischen Linie empfand, dem die Berechnung eines Sternlaufes süß wie ein Gedicht klang, der Geist des unerbittlich Unbestechlichen, dem nur die Sonne des Wahren strahlte“ [2]). Es ist der schöpferische Geist, der die Zahl wie zur letzten Sicherung des Schönen werden läßt. Die Sichtbarwerdung dieser Vermählung von Zahl und Schöpfertum vollzieht sich in der Baukunst. Sie zu erkennen, bleibt fürwahr einem „Geist des unerbittlich Unbestechlichen“ vorbehalten. Eben dieser Geist spricht aus den folgenden Darstellungen. Über den Entwurf des römischen Architekten Guerniero „für die Ausgestaltung des Berges“ von Schloß Weißenstein schreibt Ponten: „Ein Wasserschloß auf der Höhe des Berges mit einer Grotte im Halbkreis davor führte das Landschaftselement Wasser in die großen Formen der Architektur ein. In drei großen Gruppen von vielstufigen Kaskadentreppen, die zweimal unterbrochen sind, das eine Mal auf einer höheren Bergstufe durch eine zentral-ebenförmige Anlage von Wasserbecken mit Lusttempel inmitten, das andere Mal auf einer tieferen Stufe durch eine breitgestreckte Terrasse mit Springbrunnen, durch Ziersäulen, Riesenvasen und anderem Schmuck belebt, ist die Anlage tektonisch gegliedert“ [3]). Die Zahlenangaben drei und zwei bedeuten hier keine summarischen Aufzählungen, vielmehr ist in Verbindung mit diesen Zahlennennungen die tektonische Gliederung gesehen. In der klaren Durchordnung ist der Rhythmus der Anlage erkannt. Allgemein gesagt: Ponten weist darauf hin, daß das sichtbare Verhältnis der Glieder zueinander die Schönheit der architektonischen Schöpfung mitbestimmt. Diese

1) Für J. Hopmann ist die Mathematik „die Lehre von den Verhältnissen der Zahlen im weitesten Sinne des Wortes“. „Weltallkunde“, S. 11

2) J. Ponten: „Griechische Landschaften“, S. 181

3) ders. „Architektur die nicht gebaut wurde“, S. 70

Schönheit im offenkundig werdenden Gesetz wird in der Gotik erreicht. Sie „ist das glänzendste Beispiel für den Einfluß des Konstruktiven“ [1]). Ihr wendet sich Ponten in besonderem Maße zu, womit er sein Vermögen, architekturgerecht zu schauen, hervorragend bekundet. Über einen Fassadenentwurf für den Regensburger Dom schreibt er: „In glücklicher Ausgewogenheit steht diese prachtvolle Schauseite auf dem Papier vor uns, sehr bewußt in ihren Abmessungen und Entsprechungen erfunden. Denn auch die gotische Baukunst ist nicht rein vegetativ, auch sie arbeitet mit Zirkel und Richtscheit, auch sie kennt ‚Modul‘ und ‚Triangulation‘“ [2]). Über das, was Wirklichkeit wurde am Dom: „. . . das Schönste an der Fassade ist ihre senkrechte und wagerechte Aufteilung. Im Massenteil drei fast gleiche, durch stark vorspringende Strebepfeiler gegliederte Abteilungen nach der Höhe und zwei durch die kräftigen Querbänder entstandene Abteilungen nach der Breite. Durch die Kreuzung beider Richtungen entstehen sechs schöne Baufelder“ [3]). Als Schönstes am Entwurf gilt wohlausgewogene Aufteilung. Diese wohlgefügte, zahlenmäßiger Bindung entsprechende Ordnung steht im Brennpunkt der Gesamtschau einer gewaltigen gotischen Bauschöpfung.

Die Zahlenverhältnisse dürfen das architektonische Schaffen nur unterstützen. Erst in der Wahl der Einheit, von der aus Maß und Rhythmus bestimmt sind und die das gesamte Bauwerk geformt hat, wird bedeutsamste baukünstlerische Leistung offenkundig. Das Verstehen dieses vornehmsten bauschöpferischen Anliegens bezeugt Ponten am greifbarsten in seinem „Meister“. Er läßt Gottfried angesichts des Domes zu Frau Berta sagen: „Seht Euch den Abstand der vier Hauptpfeiler in der Vierung an, dort wo sich Langschiff und Querschiff schneiden. Dieses gewisse Maß des Abstandes, vom Gefühle, von einer inneren geheimnisvollen Stimme dem Entwerfer zugeflüstert, das ist die Einheit, das Meter. Aus diesem Maße entwik-

1) H. Sörgel: „Theorie der Baukunst“, S. 115
2) J. Ponten: „Architektur die nicht gebaut wurde“, S. 146
3) ebenda, S. 148

keln sich alle anderen, die Ihr sehen mögt, im Großen und im Kleinen. Die Breite des Schiffes kehrt dreimal in der Höhe wieder und die Höhe dreimal in der Länge. Ist das nicht wunderbar? Diesen Takt spielt das Gefühl unbewußt ins Große, ins Unendliche fort. In den Kleinteilen der Architektur teilt sich dieselbe Einheit bis ins Kleinste Man sieht diese Maße nicht, aber sie schwingen im Betrachter mit den Grundzahlen zwei und drei. O wunderbare Ordnung! Diese künstliche Welt ist der natürlichen so sehr überlegen. In der natürlichen Welt denkt man oft: dieses müßte größer oder jenes kleiner sein. Hier i s t jedes so groß und so klein, wie es sein m u ß. Schade, daß Euer Mann die Durchsicht nach dem Chore hat verschalen lassen, sonst würdet Ihr vielleicht eine noch schönere, reichere Zahlenharmonie sehen. In der Elisabethkirche in Marburg z. B. gibt eine der Seitenflächen des Chores, das dreiseitig aus dem Achteck schließt, das Grundmaß her. Ein Gebäude ist soundso viel Meter lang — wie blöde! Es muß soundso viel seiner eigenen Einheiten lang sein! Alles muß sein Gesetz in sich haben. Und wenn Ihr Euch das Gebäude nur aus seinen Grundlinien errichtet denkt, ohne Steine, und denkt Euch, es würde niedergedrückt, so würdet Ihr auf dem Boden eine ganz klare reiche und übersichtliche Zeichnung finden. Vierecke, Dreiecke und Kreise, Achtecke, aus dem Viereck, Sechsecke und Fünfecke aus dem Kreise leicht gewonnen. Alles ist mit allen Linien und Formen in den Grundfiguren gefangen" (S. 36 ff.) Es wird uns der Zusammenklang aller Maße aus der von bauschöpferischem Geiste eingegebenen Einheit nahegebracht. Diese Einheit, dem glücklich gewählten Abstand der Hauptpfeiler entnommen, bildet das Grundmaß, die Voraussetzung, für die zu entwickelnden Zahlenverhältnisse.

Der Hinweis auf das Chor der Marburger Elisabethkirche läßt ebenfalls die Schau des Zusammenklanges von Zahlenverhältnissen deutlich werden. So veranschaulicht Ponten Grundriß und Aufbau des Domes in seiner streng mathematisch gebundenen Ordnung. Und endlich weist er auf die vollkommene Durchdringung von Geist und Gesetz hin: „Seht doch, Frau, wie wunderbar ist die plumpe Masse durchdacht! Reiner Geist ist das alles! Wie

sauber sind die Gedanken! Wie groß ist die Ehrlichkeit, alle Mittel aufzuzeigen! Die Durchsichtigkeit und Reinheit dieser Gebilde muß das Trübe in der Seele des Anschauenden klären" (S. 46). Läßt sich die Gesetzeslebendigkeit der Gotik überhaupt feiner fassen? Ihre konstruktiven Bindungen werden betont, und mit diesen sieht Ponten eine höchste Ordnung verkörpert. Er sieht in der Gotik an Gesetzesmaß gebundenes künstlerisches Streben einer höchsten Erfüllung entgegengebracht. Und hierzu stehe dieses sein Bekenntnis: „Fragt mich aber von jungen Mitstrebenden einer, wo man Kunst, soweit sie lernbar sei, lernen könne, so weise ich ihn dorthin, wo ich sie am meisten lernte, soweit sie lernbar war: in die gotischen Dome" [1].

1) „Kleine Prosa", S. 21/22

III. Kapitel:

Die Architektur in der Landschaft

1. Die Schau des Zusammenklanges von Architektur und Landschaft

Die Architektur hat ihrer Umgebung Rechnung zu tragen. „Es ist eine Sache des künstlerischen Taktes . . ., wie weit man sich der Natur anschmiegen, wie weit man ihr etwas ganz Eigenwilliges entgegensetzen will; immer aber muß man im Sinne der Örtlichkeit schaffen“ [1]). Von diesen Beziehungen zwischen Architektur und Umgebung spricht Ponten mit feinstem Verständnis in seinen „Griechischen Landschaften“. So über die Lage des arkadischen Tempel Apollons: „Nun drängt es . . . den Ort und die Reste der Stadt der großartig denkenden Phigaleer zu sehen, die sich den Tempel durch den ersten Baukünstler des Jahrhunderts, Iktinos, den Schöpfer des Parthenon, fern von der Stadt in der Berglandschaft errichten ließen. Da müssen doch Gründe landschaftlicher Schönheit mitgewirkt haben. Zwar wissen wir, daß der Tempel nur der Umbau einer kleinen, offenbar sehr alten und sehr heiligen Apollonkapelle war. Ich möchte darauf aufmerksam machen, wie der Baumeister das Gebäude der Landschaft mit dem Ziele größter künstlerischer Wirkung angepaßt hat. Die Gebäudeachse des alten Tempelchens ist die bei Tempelbauten übliche ostwestliche, der neue Bau aber ist nordsüdlich angelegt, obgleich in westöstlicher Richtung genügend Platz vorhanden war. Die Bergstufe steigt von Süden nach Norden wie der athenische Burgfels von Westen nach Osten ein wenig an, die drei Stufen des Sokkels mußten dort wie hier zum Annähern an die Wagerechte unterbaut werden, dadurch hob sich das Gebäude dort den die Burg von Westen her betretenden Athenern, hier den von Süden heraufkommenden Phigaleern kräftig

1) H. Sörgel: „Theorie der Baukunst“, S. 220/221

entgegen und wurde der allgemeinen Erde entrückt" (S. 69/70).

Tempel und Berg ergänzen einander zu „künstlerischer Wirkung". Auf ein solches Zusammenwirken von Bauwerk und Landschaft geht Ponten gerade in den „Griechischen Landschaften" zu vielen Malen ein. So heißt es im Verlauf der Schilderung alter Bauanlagen: „Die Theater der Alten, in freier Natur gelegen, sind offenbar unter Berücksichtigung landschaftlicher Schönheit errichtet" (S. 60). Oder: „Die Alten haben gewiß ihre Heiligtümer in die Landschaft hineingepaßt" (S. 64). Immer ist dort Pontens Lob zu finden, wo Architektur und Landschaft wie füreinander bestimmt erscheinen. Hierzu noch aus der „Luganesischen Landschaft": „In Morcote . . . ist die Treppenanlage ein kleines Wunderwerk . . . Oft, wie in diesem Falle führt die Treppe nur zu Kirchen- und Kamposantoanlage, denn der Ort liegt unten, für die Kirchen hat man in schöner Religiösität meist die schönsten Lagestellen ausgesucht. Irgendwo, bei dem erwähnten Campione, steht eine Barockkirche einsam am Seeufer zwischen zwei Zypressen, ausgezeichnet wieder durch eine architektonisch kostbare Treppe" (S. 30). Und aus dem Buche der „Architektur die nicht gebaut wurde": „Melk, das vielen deutschen Wienfahrern bekannte, . . . liegt in der Nähe des Zusammenflusses von Pielach und Donau, seine architektonische Großartigkeit wird in idealer Weise unterstützt durch die landschaftliche Tektonik und Plastik" (S. 149).

Die wiedergegebenen Darstellungen lassen erkennen, daß Ponten die architektonische Forderung, im „Geiste der Örtlichkeit" zu gestalten, vollauf zu würdigen weiß.

2. Die Unterscheidung des Gebauten von der Landschaft

Um die architektonische Forderung des „genius loci" zu erfüllen, kann der Bauschaffende leicht des Guten zu viel tun, indem er weniger eine künstlerische Ergänzung als vielmehr ein Zusammenfließen von Architektur und Landschaft erstrebt. In solchen Fällen handelt es sich um die Außerachtlassung der ersten Forderung für Architek-

tur, Gestaltung, d. h. von menschlicher Absicht geleitete Gestaltung bleiben zu müssen, wennschon hierbei Unter- oder Einordnung zu erfüllen ist.

Für Pontens unerbittliche Einstellung zur Architekturform, die ihre Eigengesetzlichkeit zu erfüllen habe, ist es nun kennzeichnend, daß er sich über solche Architekturen, die eine klare Scheidung zwischen i h r e n Formen und denen der Natur nicht vollziehen, zurückhaltend, verneinend, ja sogar spöttisch äußert.

Zu Entwürfen von Pölzig: „Merkwürdig ist der Entwurf für ein Stadthaus, zum Befremdenden des Eindrucks trägt allerdings sehr die Ausführung des Modells in Gips bei, nach welcher das Ganze als ein weißes Kalkgebirge ohne das belebende und unterscheidende Element der Fenster erscheint. Die Idee ist landschaftlich empfunden, gleich dem Aufbau eines Schichtberges treppen sich die Stockwerke zurück, auf etwas über halber Höhe in einem Hauptintervall. Soll man es bedauern, daß eine solch höchst barocke Idee nicht Stein wurde, sodaß man sich von der Wirkung eines Werkes in der Wirklichkeit hätte überzeugen können, das ein Motiv aus dem römischen Barock, das der geschwungenen Fassaden, auf das Naturmotiv eines Tafelberges überträgt? Es ist schwer für das Gefühl, sich zu entscheiden. Glücklicher vielleicht ist auf der Motivensuche bei der Landschaft eine Anleihe gemacht in dem höchst eigenartigen Entwurfe für das Festspielhaus in Salzburg, das ganz in die Landschaft, in den Schloßpark von Hellbrunn hineinerfunden ist und auf den ersten Blick kaum als ein Werk der Architektur eher als ein Stück Landschaft, als eine Gruppe bizarrer Dolomitfelsen anmutet . . . Die Treppen sind geschwungen, nirgendwo ist eine gerade Linie, und alles scheint zu knospen, ein steinerner Frühling. Rokoko und Natur haben für diese Stadt Mozarts und der Alpen einen Bund geschlossen“ [1]).

Wenn auch Ponten in diesen Besprechungen versucht, den geplanten Architekturen gerecht zu werden, so liegt hierin noch keine Anerkennung vor. Zumindest sind sie nicht voll bejaht. Dem Entwurf des „Stadthauses“ gegen-

1) J. Ponten: „Architektur die nicht gebaut wurde“, S. 133/34.

über wird, streng genommen, jegliche Entscheidung vermieden, wenn nicht eben darin schon ein Urteil zu erkennen ist, daß es für das Gefühl schwer ist, „sich zu entscheiden" — für oder wider ein Bauwerk.

Greifbarer wird das Urteil in der Besprechung des Festspielhauses für Salzburg. Seine Planung sehen wir wegen der Vermengung von Architektur- und Landschaftsform fraglos nicht gerade hoch bewertet. Die Worte, daß „auf der Motivensuche" eine „Anleihe bei der Landschaft" gemacht worden sei, und die Worte von dem „steinernen Frühling" und von „Rokoko und Natur", bekunden dies hinreichend.

Entschieden ist die Ablehnung, wenn Ponten Entwürfe Tauts und Göschs voneinander abgrenzt: „Bei aller Fantastik bleibt Taut, der Stadtbaumeister, doch der Mathematiker, der Konstruierer, der Architekt. Das wird vermißt bei den kleinen Skizzen, die Paul Gösch in der ‚Stadtbaukunst' veröffentlichte . . . Gösch ruft die Architektur in diesen Skizzen zu einer Naturform zurück, wie wir sie aus Gegenden kennen, in denen günstige Gesteinslage und klimatische Verhältnisse eine ausgeprägte Morfologie der Erdplastik werden ließen. Vor seinen Skizzen entstehen einem sogleich Erinnerungsbilder von plastischen Küsten wie den Italiens und Helgolands, von Tropfsteinhöhlen des Karstes, von Bozener Erdpyramiden, von Terrassenlandschaften im Löß Chinas und Turkestans. Seine ‚Küstenstadt' will die Menschen sogar wieder zum Troglodytendasein zurückführen. Das heißt die Architekfur ins Malerische, das Klassische, das jedem Steinbau (auch dem romantischsten), entsprechend seinem konstruktiven Ernste, anhaftet, ins absolut Romantische, d. i. ins Formlose auflösen" [1]).

Diese Worte enthalten wiederum ein Bekenntnis zur architektonischen F o r m ! Ponten sieht sie dort gesprengt, wo sie ihre im Konstruktiven begründete Eigengesetzlichkeit aufgibt.

1) J. Ponten: „Architektur die nicht gebaut wurde", S. 139

IV. Kapitel

Landschaft als „Architektur"

1. Der „Weltenarchitekt"

Die ganze Welt rührt für Ponten von dem Träger einer Bauabsicht her. Der „Weltenarchitekt" [1]) ist es, der die Bahnen vorgezeichnet hat, in denen die Erde kreist, oder es ist Gott, von dem das „Weltgebäude" [2]) errichtet wurde. Unter der Vorstellung des architektonischen Willens, der sich in der Welt verkörpert, entstehen Pontens Landschaften. In sorgfältigem Nachprüfen der landschaftlichen Formen hebt er die für diese im einzelnen maßgebenden architektonischen Bildner hervor.

So wird das Meer hingestellt als „der große Teilungs- und Formungsgedanke der Welt, wenigstens der sichbaren Oberflächenwelt. Seinen großen architektonischen Willen f ü h l e n wir bei jeder Insel und die E m p f i n d u n g ist es, die uns Inseln zu Erdteilen macht . . ." [3]).

Auch da, wo Ponten zur Erfassung der Wirklichkeit „nicht zu weit ins Poetische abschweifen und davon reden" will, „daß etwas wie ein bewußter Landschaftswille bei der Landschaftsbildung am Werke gewesen sei" auch da sagt er schließlich: „genug wenn es so scheinen kann, als o b ein menschenähnlicher Landschaftsgestalter, ein großer Gärtner an diesem Stück Erde sich gestaltend bemüht hätte" [4]). Das Gleichnis vom Gärtner ist auch gelegentlich der Beschreibung der Strophaden zu finden: „Die Laufgräben-Buschreihen, waren hier vom Winde fast wie von der Schere eines Schloßgärtners beschnitten und ich glaubte eine Weile im sogenannten Labyrinthe eines Parkes des 18. Jahrhunderts zu sein . . ." [5]).

---

1) J. Ponten: „Kleine Prosa", S. 7
2) ders. „Rheinisches Zwischenspiel", S. 400
3) ders. „Griechische Landschaften", S. 242
4) ders. „Die Luganesische Landschaft", S. 10
5) ders. „Griechische Landschaften", S. 235/236

Endlich gilt die „Natur" als Träger einer Absicht. „Wir ruhen im kühlen Schatten eines Burggewölbes . . . Währenddessen stellt die Natur wie ein auf sein Werk stolzer Künstler genau in den Rahmen des Gewölbes einen schöngeformten mächtigen Kalkklotz des Taygetus, den Berg von Selitza, hin" [1].

2. Die Landschafts-„Architektur"

Häufig spricht Ponten von „Kammern" und „Höfen" einer Landschaft. Zumeist meint er dies in geographischem wie architekonischem Sinne. Architektonischer Wesenheit wird er hierbei gerecht in der Darstellung der Dreidimensionalität. Aus den „Griechischen Landschaften": „Plötzlich treten die Zypressen zu einem rechteckigen Platze auseinander und zusammen, der nicht breiter ist als die Bäume hoch sind, sodaß er wie eine Kammer ohne Dach wirkt . . . Ein brauner Nadelteppich bedeckt den Boden" (S. 45). Oder über den „Wohnraume des Staates Schweiz": „Sein Boden ist, im großen Überblick gesehen, wie der eines Saales, eines von den Mauern des Jura und der Alpen begrenzten Saales. Er ist auch fast gedielt wie der eines Saales, wenn die im großen Allgemeinen aus den Alpen im Süden und Südosten nach Nordwesten parallel zueinander streichenden Flüsse, die am Fuße und unter der Wand des Jura von dem Randfluß Aare gesammelt und nach Nordosten zum Rhein abgeführt werden, die Dielenfugen sein sollen. Auch in der Abweichung von der Regel und in der Kleinzeichnung der Landschaft ist für den Aufmerksamen System und eine Art von Parkettfigurenordnung" [2]. Das Bild vom Saale als Raum ist sorgsam eingehalten bis auf die für einen Saal mögliche Sonderheit des Parketts.

Ponten liebt diese Bilder vom „Natursaal", So über einen Gletscher„raum": „Wie eine Uhr in einem leeren Raume lauter tickt, so meinte Peter in diesem großen Natursaale, dessen Boden weißes Eis, dessen Wandung roter

1) J. Ponten: „Griechische Landschaften", S. 16
2) ders. „Europäisches Reisebuch", S. 144

Fels, dessen Decke schwarzer Himmel war und und den nur ein paar Adler bewohnten, das Zeitgeheimnis tiefer zu fühlen" [1]). Gewiß, es soll hier weniger der Raum als seine Großartigkeit nahgebracht werden; aber es ist doch ein Raum, in dem oder durch den sich diese Großartigkeit erfüllt.

Eine Fülle von Raumgleichnissen bringen Pontens „Griechische Landschaften". Eines hiervon sei herausgegriffen, jenes, das, die gesamte Darstellung beherrschend, den Peloponnes als Haus erscheinen läßt.

Schon nach der ersten Fühlungnahme mit dem griechischen Land wird Ponten ein Erlebnis zuteil, wie es für seine Betrachtung der Landschaft als Architektur kennzeichnend ist. Von der Elischen Ebene aus das Gebirge betrachtend, sagt er: „Plötzlich drängt sich mir die Vorstellung auf, daß das innere Land ein mächtiges kalksteinerbautes Haus ist" (S. 9). Diesem Bilde vom „Haus" bleibt Ponten in den gesamten, „Griechischen Landschaften" hindurch treu. Immer wieder wird der Leser geradezu ermahnt, sich der Vorstellung eines Hauses zu bedienen, auf daß er dem „Baukundigen" folgen könne! „Reisen wir nicht unter der Vorstellung eines riesigen Hauses?" (S. 27) geht an ihn die Frage, und nicht genug hiermit, es ersteht vor ihm ein Haus mit „Höfen", „Kammern", „Zimmern" und „Festräumen". Landschaft für Landschaft Griechenlands wird räumlich erkundet: „Wie durch einsame Gänge und wirre Zwischenbauten steigen wir aus dem lakonischen Hofe in den inneren Palast des Landes" (S. 54). Dort wird „Zimmer" um „Zimmer", „Kammer" um „Kammer" betrachtet. Über den Wechsel von einer Landschaft in die andere: „Es ist so, wie wenn man die Tür einer Kammer zuschlägt und in eine neue tritt . . ." (S. 57). Ein besonderer Raum, in den der Reisende tritt, ist die mittelarkadische Ebene. Sie ist „ein großer langgestreckter Saal, etwa neun Marschstunden lang und im Mittel zwei breit. Die linke Wand für den nach Norden Sehenden ist der mächtige Mänalos, die rechte das argolische Grenzgebirge" (S. 84). Wie jedes Haus, so hat auch das vor uns erste-

1) J. Ponten: „Der Gletscher", im Band „Novellen", S. 325

hende seine Engen. Nach Ueberwindung eines Passes im „geschlossenen Arkadien" sagt Ponten: „Wir sind im großen Hause Peloponnes sozusagen über eine Dienertreppe gestiegen und haben in einen langen inneren Gang geschaut, wie er heimlich in Palästen an den Hauptgemächern vorbeiläuft" (S. 93).

Die Vergleichsführung deutet noch ein Weiteres an: die Schau einer Wechselbeziehung zwischen dem Aeußeren und Inneren des Bauwerkes Peloponnes, und sie läßt erkennen, daß auch in der Betrachtung der Landschafts-„architektur" eine solche Wechselbeziehung als vom Raume her bestimmt gesehen wurde. In diesem Sinne kann schon die Äußerung gelten, „daß das innere Land ein mächtiges kalksteinerbautes Haus" (S. 9) sei. Denn von der Elischen Ebene aus sieht Ponten ja nur die nördlichen Randgebirge des Peloponnes; dennoch aber wirken diese als Mauern auf ihn, die ein „Haus", einen Raum, bilden. Und, dem Ende seiner Schilderungen nahe, sagt er denn auch: „Wir müssen das uns im Innere wohlbekannte Haus Peloponnes auch noch von draußen sehen und unser Bild runden . . ." (S .206). Die nun beschriebene Küstenfahrt, von der aus das „Haus" betrachtet wird, beschäftigt den Reisenden mit dem, was hinter den „Mauern" liegt und er erinnert gerne daran, dies gesehen zu haben, so dem Leser ein vollständiges Bild von einem „Gebäude" vermittelnd.

Auch die von der Ordnung her bestimmte künstlerische Schau überträgt Ponten auf die Erfassung der Landschafts„architektur". Ob dabei a l l e architektonischen Gegebenheiten in die Landschaft hineingesehen wurden, soll nicht behandelt werden. Wesentlich ist, daß dort, wo Ponten Architekturgleichnisse anwendet, diese den architektonisch-konstruktiven Prinzipien nicht widersprechen.

Wie man bei einem Gebäude, wenn man es in seiner Gesamtgliederung erkennen will, seinen Grundriß verstehen muß, so bemüht sich auch Ponten um die Erkenntnis des Landschafts„grundrisses". Damit ist nicht gesagt, daß er jedes Land mit einem Haus vergleicht. (Durchgeführt ist dieser Vergleich nur in den „Griechischen Landschaften"). Doch macht er dem Leser vielfach deutlich, daß der Bau eines Landes ebenso an einen Grundriß gebunden ist wie

der eines Hauses. Das folgende Beispiel stehe für viele. „Plötzlich kehrt mir die Vorstellung wieder, daß das peloponnesische Land wie ein riesiges menschliches Haus ist, kehrt mir verstärkt und vertieft als Grundriß eines großen Palastes wieder, in den sich die Gebirge und Landschaften wie die Mauern, Höfe und Säle einordnen“ [1]). Wie bei einem Gebäude, so werden auch hier Ordnungen in Verbindung mit einem Grundriß gesehen.

Auch Statik und architektonisch wohlgefügte Gliederung berücksichtigen Pontens Architekturgleichnisse. Über eine griechische Landschaft: „Deltaebenen liegen vor den Halbtrichtern der Bergküste. Zwei von ihnen stützen sich sozusagen auf einen Kalkkegel an ihrer vorderen Kante, der ehemals eine Klippeninsel war. Eine solche kleine Landschaft hat eine wohltuende innere Festigkeit, denn die gewöhnlichen angeschwemmten Ebenen liegen für das Gefühl gebrechlich, fast wie dünne Bretter, zwischen dem starren Gebirge und den bewegten Massen des Meeres“ [2]). Die Notwendigkeit des Statischen für das Schöne um „seiner wohltuenden inneren Festigkeit“ willen ist hervorgehoben. Der hier besprochene „Baugedanke“ liegt für Ponten auch bei der „großen argolischen Ebene“ vor.

Zumeist wohl stellt Ponten harmonische Landschaftsgliederungen dar. „Norddeutschland ist vom skandinavischen Gletscher gebaut. Da sind: . . . die architektonisch gereihten, streng geformten Schlauchseen und die regellos verstreuten lappigen Seen“ [3]).

Die Reihe der Beispiele abschließend, stehe die Schilderung des Berges Akrokorinth: „Roter schiefriger Fels tritt auf, es ist Hornstein und wenn wir sein Streichen mit dem Blick aufwärts verfolgen, sehen wir, daß das rote weiche Gestein gerade die in den Berg eingeschnittene Furche ausmacht. Wie schön wird durch ihn die ungeschlachte Kalkmasse gegliedert! Eine Hornsteinmulde trennt auch die feine zackige Pendeskufiá genannte west-

1) J. Ponten: „Griechische Landschaften“, S. 24
2) ders. „Griechische Landschaften, S. 135
3) ders. „Kleine Prosa“, S. 98

liche Felsspitze ab, deren Kalk mit dem von Bergkorinth eine Platte bildete. Zierlich bei aller Wucht, fein in all seinem Ernste, ein echt griechisches Gebäude ist der Berg und ist einer der schönsten des Landes" [1]).

Wie in seiner Architekturschau sieht Ponten auch hier die Farbe in ihrer baugliedernden Wirkung. Weiterhin hebt er den harmonischen Zusammenklang einzelner Bauteile hervor.

Zusammenfassung des I. Hauptteiles

Ponten erkennt die Architektur in ihrem Wesen als Raumschöpfung an.

Er bejaht vollauf ihre im Mathematischen begründete Gesetzmäßigkeit. Dabei wird das über den mathematischen Bereich hinausgehende Schöpferische, das eigentlich Künstlerische, nicht geleugnet.

In der Zusammenschau von Landschaft und Architektur ist die bewußte Schöpfung der Architektur von der unbewußten der Naturwelt klar abgetrennt. Diese Unterscheidung bleibt auch da deutlich, wo Ponten Landschaft als „Architektur" veranschaulicht.

Somit wird Ponten in allen Architekturdarstellungen architektonischer Wesenheit gerecht.

Dieses aus der Einzeluntersuchung gewonnene Ergebnis wird vollauf bestätigt in Pontens Darlegung „Über die Künste im Allgemeinen und die Architektur im Besonderen" [2]): „Das Primitivste, das man von ihr (der Architektur) sagen kann, ist, daß sie immer ein Berg ist, eine Erhebung, eine Masse, ein Menschenberg, eine vom Menschen erhobene Masse . . . Architektur treibt Masse durch das Filter des Geistes, sie ist ein von Geist, von Zweckgeist, Formgeist geblähter aufgeblasener Berg. Insofern ist sie die deutlichste sinnfälligste Darstellung von Bewältigung der Materie durch den Geist . . . Sie ist überhaupt die Kunst, in der die größten Gegensätzlichkeiten vereinigt sind, sie hat die größte Spannung im Geistigen. Sie ist ge-

1) J. Ponten: „Griechische Landschaften"; S. 117
2) ders. „Architektur die nicht gebaut wurde", S. 9 ff.

wiß die materiellste, die dinglichste, die am meisten erdgebundene, die schwerstlastende, aber in ihrer Formsprache, in ihrem eigentlichen Leben ist sie die abstrakteste, also im inneren Sinne geistigste. Sie ist Körperlichkeit wie keine und doch im Letzten reine Mathematik. Sie mischt mystische Fantasie mit nackter Zahl."

Von Malerei und Plastik „unterscheidet sie noch, daß sie nicht flächenhaft ist wie die Malerei und nicht außenhäutig wie die Plastik. Die Malerei muß Tiefe vortäuschen — s i e hat sie, die Plastik kann nie von innen her sich gestalten — s i e ist, indem sie meist auch ein Außenhäutiges ist, im Eigentlichen ein Inneres; denn die Plastik ist Körper und Gebilde, sie ist im Wesen Raum und Zelle. In ihr erlebt man, obgleich sie die einzige ist, die sich verwegene technische Künstlichkeiten, wie z. B. ein Gewölbe eine ist, erlaubt, die größte Sicherheit des Weltgefühls, das Dichtung und Musik gern ins Grenzenlose entführen, indem sie die zwei Bewegungen von einem bildenden Innen in die Welt hinaus und aus der Welt gegen ein Gebildetes hin mit ihrer Mauer auffängt und mit der Innenwand einen Raum gegen die Welt, mit der Außenwand aber die Welt gegen einen Raum ab- und ausschließt".

Inwieweit Ponten als Gestalter im eigenen Werk architektonischen Gesetzmäßigkeiten gerecht wird, das zu erkennen sei Aufgabe des zweiten Teiles dieser Arbeit.

II. Hauptteil:

Ponten als Architekt am eigenen Werke

I. Kapitel

Grundsätzliches zur Untersuchung der Dichtung Pontens mit Architekturbegriffen

In seinen „Studien über Alfred Rethel" bespricht Ponten die Kompositionsleistungen im Werk Rethels. Hierbei hebt er die „bildbauende Aufgabe" [1]) einer Säule in den Karlsfresken hervor, bespricht den „Bau in Farben" [2]) vom „Einzug in Pavia" und vergleicht den „Bauplan" desselben Bildes mit einem „gedrückten Dreieck" [3]) und sieht in ihm einen „bestgegliederten Bau" [3]) verwirklicht. Die knappe Anführung dieser Urteile kann nur einen geringen Eindruck vermitteln von der stetigen und scharfen Beobachtung, mit der Ponten den Aufbau der Rethelbilder verfolgt. Doch läßt sie erkennen, welch architektonisches Rüstzeug er auch in der Betrachtung außer-architektonischer Kunst verwendet. Allein, Stoffordnung, Stoffmeisterung am fremden Werk zu beobachten, genügt ihm, dem Schaffenden nicht. Sie in der eigenen Darstellung zu verwirklichen, ist sein Bestreben. Wiederholt weist er in seinen Kunst- und Erdkundestudien darauf hin. So sagt er am Ende der Einleitung eines seiner Rethelwerke, dieses begründend: „Dem Leser . . . mußte gesagt werden, wie der feste Beobachtungssockel, auf den er für eigenes Urteil gestellt wird, aufgemauert wurde . . ." [4]). Derartige Äußerungen sowie die aus Pontens Architekturschau gewonnenen Erkenntnisse drängen endlich dahin, architektonische Gestaltung an seinem dichterischen, seinem eigentlichen Werke zu verfolgen. Hierzu fordern auch seine Worte auf von der Dichtung als einer Kunst, die „mit der Architektur das Gesetzmäßige und Tektonische" [5]) gemeinsam habe und

1) J. Ponten: „Studien über Alfred Rethel", S. 14
2) ebenda, S. 18
3) ebenda, S. 19
4) J. Ponten: „Studien über Alfred Rethel", S. 8
5) ders. „Architektur die nicht gebaut wurde", S. 10

das Geständnis von seinem an gotischen Domen geschulten Kunstschaffen. Dieses Geständnis wurde in den folgenden Untersuchungen ebenso wörtlich genommen wie das Wort Baukunst als einer Kunst meßbarer Strukturen.

Ich habe versucht, den Aufbau einiger Werke Pontens im Vergleich mit gotischen Baudenkmälern klarzumachen. Bei der Durcharbeit dieses Versuches ergaben sich wesentliche Übereinstimmungen zwischen Novelle und Bauwerk. Ja es ließen sich sogar zwischen den Maßverhältnissen beider überraschende Angleichungen feststellen. Mit dieser Vergleichsführung, die ich mit der gebotenen Vorsicht bringe, will ich nun nicht im mindesten glaubhaft machen, Ponten habe bewußt an den Verhältnissen der einzelnen Werkteile zueinander gearbeitet, damit sie gotischen Vorbildern entsprechen möchten. Ich will mit den Vergleichen lediglich das Gezügelte, das Geordnete, das Gebaute einiger meisterlich geformter Novellen veranschaulichen. Und mit eben dieser Veranschaulichung will ich endlich jener Kunstschreiberei entgegentreten, die Ponten billig einen Architekten nennt, ohne dem Leser stichhaltig zu zeigen, worin denn die architektonische Leistung des „Architekten" Ponten besteht.

Den tektonischen Aufbau einer Dichtung schematisch darzulegen, ist des öfteren schon unternommen worden. So auch fand Pontens „Gletscher" eine derartige Behandlung. Sie wurde niedergelegt in der „Methodik des Deutschunterrichts" [1]) (S. 175). Ich möchte ausdrücklich darauf hinweisen, weil ich nicht daran denke zu leugnen, daß die Strukturen der Novellen Pontens auch mit nichtarchitektonischen Schemata zu entwickeln sind. Ich habe es nun unternommen, mich bei den ausführlichen Besprechungen an Gleichnisse aus der Welt gotischen Bauens zu halten. Es kam mir dabei darauf an, über Pontens Wort von seinem an gotischen Domen geschulten Kunstschaffen nicht einfach hinwegzureden, sondern eben dieses Wort in seiner Gültigkeit am Werke nachzuprüfen. Ich habe also versucht festzustellen, ob überhaupt gotische Bauelemente in der Dichtung Pontens aufzuspüren sind. Dort, wo sie

1) im „Handbuch des Unterrichts an höheren Schulen", Bd. 5

ganz fraglos zu erkennen waren, deutete ich sie mit Hilfe der Vergleiche.

Freilich bin ich mir der Grenzen einer solchen Vergleichsführung bewußt; sie sind damit gegeben, daß sich Dichtung und Architektur in ihrer Wesenheit voneinander unterscheiden. Die Gesetzmäßigkeit der Architektur ist nicht auf die Dichtung zu übertragen wie auch umgekehrt nicht. Dies aber kann einen Vergleich nicht ausschließen, der architektonisch verwandte Züge bei Dichtung und Baukunst darlegen will, zumal es zum Wesen des Architektonischen gehört, sich in greifbaren Bindungen darzustellen. Um aber auf die unbestritten eigenen Gesetzmäßigkeiten von Dichtung und Architektur hinzuweisen, bemühe ich mich in der Einzelbehandlung immer wieder, deutlich werden zu lassen, daß ich mit der bildlichen Darstellung der Novellen lediglich einen V e r g l e i c h wage.

II. Kapitel

Die Kurzformen

„Die Insel"

Eine klare Geradlinigkeit sei als erstes Merkmal des Aufbau dieser Novelle hervorgehoben. Das Hauptgeschehen, das sich mit Spiridion zu entwickeln beginnt und sich mit diesem vollzieht, ist ohne Umrandung ausführlicher Nebenszenen. Breite fehlt der Novelle vollständig.

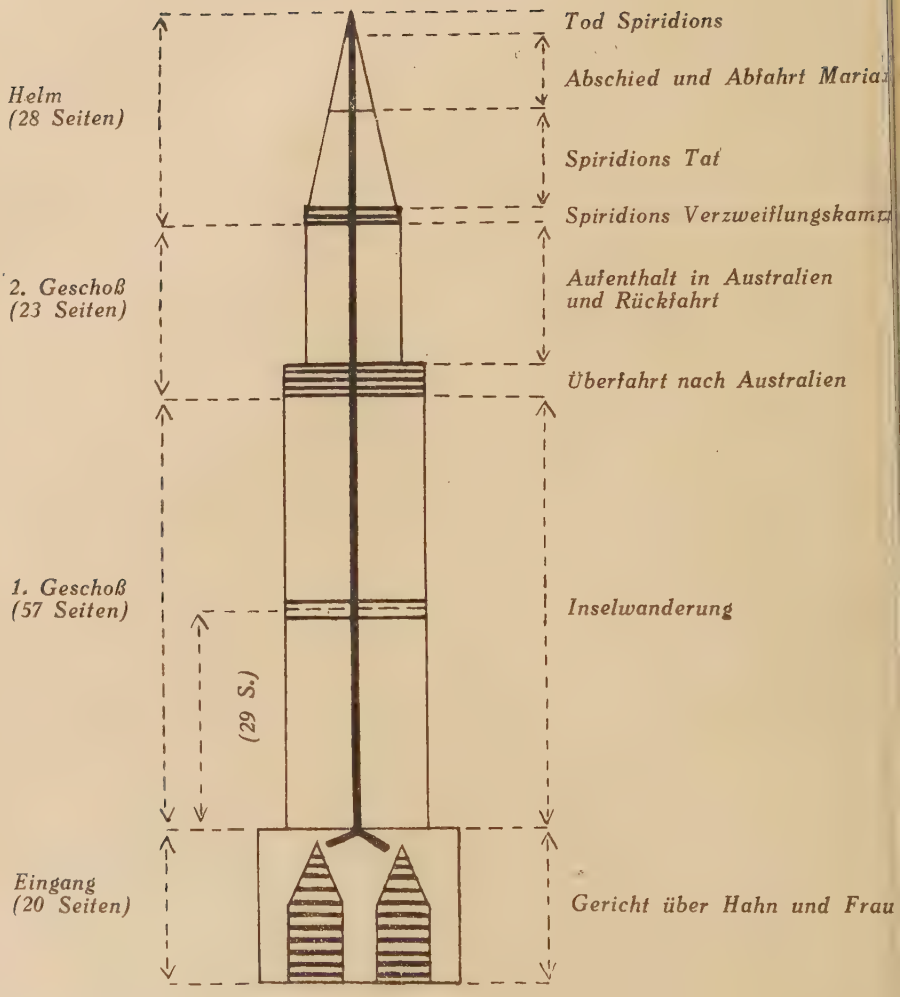
Das Ende der Novelle sei mit einem Hochpunkt verglichen. Bis zu diesem hin gipfeln sich die einzelnen Szenen in jeweilig knapper Fassung auf. Der Gesamtaufbau erinnert damit an einen Turm. Die Bauabschnitte eines Turmes aber sind notwendig in ihrer Breitenausdehnung umgrenzt, damit ein Turm und kein breit hochgezogenes Haus entstehe. Je schmaler sie sind, umso schneller eilt der Blick an ihnen empor zur Spitze.

Damit nun ein edler Bau werde, müssen die einzelnen Bauabschnitte in guten Verhältnissen zueinander stehen: Das Erdgeschoß, der Eingang, soll tragendes Bauglied für die folgenden Geschosse sein. Da es selber aber Teil hat an einem T u r m e, darf es nur um ein weniges breiter sein als die folgenden Stockwerke. Diese dürfen insgesamt nicht kürzer sein als der Helm, um nicht wie ein Sockel zu einer Zuckerdüte zu wirken.

Von der Vorstellung eines Turmes aus seien die einzelnen Bauabschnitte der Novelle, sowie ihr Verhältnis zueinander betrachtet.

Den Novelleneingang bildet ein zweifaches Geschehen (Bild 1): das Kapitelgericht über Tod und Leben des Hahnes und das Gericht über die Landung der Frau. Spiridion entscheidet in beiden Sitzungen.

Die von Sinnennot herrührende Beunruhigung der Mönche über Hahn und Frau betrifft ein Allgemeines. Damit können die Szenen um Hahn und Frau als Eingänge



1 Seite = 1 mm Bild 1

des Turmes betrachtet werden, die nebeneinander liegen. Mit ihnen wird ein Baublock errichtet. Er ist symmetrisch gebaut; seine Mitte ist durch die Gestalt Spiridions gegeben, der mit beiden Szenen gleicherweise verbunden ist. Auf diesen Bauabschnitt stützt sich alles Folgende. Er darf in seiner horizontalen Ausdehnung breiter angesetzt werden als das folgende Geschoß, da dieses ein Besonderes bringen wird: das Schicksal Spiridions. Als ein Besonderes ist dieses Geschoß klar von seinem Unterbau abgesetzt. Ponten beginnt in einem neuen Abschnitt: „Inmitten des dichten Busches lag ein kahler ovaler weißer Fleck" (S. 24) [1]). Hier beginnt das Neue, sich vorzubereiten. Spiridion und Maria betreten die Lichtung. Sie befinden sich auf ihrer Inselwanderung, während der das Schicksal des Mönches seinen Anfang nimmt. Die Schilderung dieser Wanderung dürfen wir mit dem ersten Turmgeschoß vergleichen:

Es wird in starkem Zuge nach oben gebaut. Bald kommen Spiridion und Maria ins Gespräch. Frage, Antwort und gegenseitige Geständnisse greifen in guter Fügung ineinander. Es kommt dazu, daß die Frau ihr Leben erzählt, und sie fordert dem Mönch ab, daß er das seine erzählt. Es reißt den Mönch hin zu dieser Frau, die seine Einsamkeit im Gespräche tilgt. Da schneidet sie ihm mit einer Frage das Wort ab. Die Palmwedel regen sich plötzlich, sie fragt nach dem Grund dieser Bewegung. „Das ist der Mittagswind im Sommer", antwortet Spiridion, und schon geht er heftig gegen die beiden Menschen an. Maria steht auf: „Es ist wie eine Erlösung" (S. 51), sagt sie und wirft sich dem Wind entgegen.

Lange haben Mönch und Frau miteinander gesprochen. Sie gehen weiter, die Insel zu schauen und sich vor dem Winde zu schützen. Das Gespräch ist unterbrochen. Hier ist die Mitte des Geschosses erreicht. Ein schmales Band fügt sich ein: es sei hiermit die kurze Schilderung dessen gemeint, wie die Wandernden die Lichtung verlassen, auf der sie so lange verweilt. Die so betonte Mitte

---

1) Wenn nicht anders vermerkt, beziehen sich die Seitenangaben auf die 2. Fassung der „Insel", s. Literaturverzeichnis

gibt Zeit „zum aussetzenden Verweilen", zum „Verschnaufen" [1]) Mit eben diesen Worten rühmt Ponten die Gliederungen am Ulmer Münsterturm, die den Blick des Betrachters auffangen, um ihn dann umso erfrischter wieder freizugeben. Im Bau am eigenen Werk gibt somit Ponten der an der Architektur erkannten Notwendigkeit volles Recht.

Von dem beruhigten Aufwärts der — auch äußerlich durch Zeilentrennung gekennzeichneten — Geschoßmitte türmt es sich nun schnell weiter nach oben. Wir treffen die beiden Wandernden an, da sie noch auf der Suche nach einer windstillen Stelle sind. Nur mit großer Mühe kann sich der Mönch davor zurückhalten, der Frau hierbei behilflich zu sein. Längst erwachten Sinnenhunger glaubt er damit bekämpfen zu müssen, daß er jede Berührung mit der Frau meidet. Endlich finden sie hinter einem Kap Ruhe vor dem tobenden Mittagswind (S. 63).

Bald spricht Spiridion wieder, wie um sich von der Einsamkeitsnot aufs neue zu entladen. Er will nicht mehr allein sein. Er fragt nach Marias Namen — wie sie denn nach dem seinen fragt. Wohin sie auch das Gespräch drängt, es geht letztlich nicht mehr um die Schaubarkeiten der Insel. Schließlich küssen sich Frau und Mönch im Beinhaus. Danach gehen sie ins Kloster zurück. Die Inselwanderung hat damit ihr Ende gefunden. Sie umfaßt das erste Alleinsein von Mönch und Frau bis zu dem Geschehen, das eine Entscheidung notwendig in sich trägt.

Architektonisch gesehen, ist das erste Geschoß abgeschlossen, und ein zweites Stockwerk steigt aufwärts. Dieses kann in seinem Grundriß in noch knapperer Ausdehnung aufgefaßt werden; denn Spiridions Fühlen und Sinnen ist nun frei von Rücksicht auf Mönchspflichten dem Weib Maria zugewandt. Zwar erfahren wir zu Beginn des zweiten Geschosses, daß Spiridion versucht hat, davon entbunden zu werden, der Frau für einen zweiten Erkundungsweg Begleiter zu sein. Doch sein Wehren ist schwach. Der Abt hat leichtes Bestimmen. Auf Vorschlag

1) J. Ponten: „Architektur die nicht gebaut wurde", S. 146, s. hierzu auch in dieser Arbeit S. 24

Mariens geht der alte Bruder Küchenmeister mit, der eine Ausfahrt auf die benachbarte Insel Australien vorschlägt. Auf der Überfahrt dorthin erzählt Bruder Weißbart mit großer Verlegenheit von der starken Vermehrung der Kaninchen auf dieser Insel, die gerade deshalb von Spiridion Australien getauft wurde.

Die Schilderung bis zur Landung und dem Wiederalleinsein von Frau und Mönch darf mit einem Maßwerkband verglichen werden, das eine gewisse Breite des Stockwerkes wohl andeutet, dafür aber umso wuchtiger das eigentliche Geschoß aus seiner Mitte emporschießen läßt. Sobald denn auch Weißbart im Busch von Australien verschwunden ist, der Kaninchenjagd obzuliegen, kommen Maria und Spiridion wieder ins Gespräch. Maria will von dem altem Weißbart sprechen. Sie macht auf windgeschorene Büsche aufmerksam, sie stuzt vor einer Krabbe; all das aber hindert Spiridion nicht, Maria immer wieder auf sein Einsamkeitsschicksal hinzulenken. Endlich geht sie auf seine Worte ein, schilt ihn einen Grübler und weist auf das Meer, das in der untergehenden Sonne ein gewaltiges Farbspiel darstellt, weist ihn darauf hin, dies zu schauen und an nichts anderes zu denken (S. 97). Allein, Spiridion läßt sich nicht aufhalten, durch keines der auf Entsagung hindeutenden Worte Marias. Schließlich gesteht er, daß er nichts anderes wolle von der Welt als sie. (S. 101). Da erscheint Weißbart.

Auf der Rückfahrt zur Klosterinsel erzählt der Küchenmönch von dem Hahnengericht und davon, daß Spiridion den Tod des Hahnes entschied. Diese Erzählung, sehr kurz gehalten, ist gleichsam der Schlußstein des zweiten Geschosses. Er schließt die Schilderung der Not und der grenzenlosen Verlassenheit des Mönches scharf ab von dem, was kommen wird; denn nun steht es um Spiridion so, daß sich sein Schicksal entscheiden muß.

Das nun Folgende möchte ich mit dem Helm des Turmes vergleichen. Das Geschehen um Spiridion beginnt, sich zuzuspitzen, um ein Wort zu gebrauchen, das zu unserm Bilde paßt. Das in den Geschossen vorbereitete Schicksal richtet sich nun auf einen Punkt hin aus. Dieser ist der zu Anfang der Novellendeutung angenommene

Hochpunkt: das Schicksal Spiridions. Er tritt immer klarer aus der Baumasse hervor, die zu türmen notwendig war, um eine solche Spitze zu erreichen.

Zunächst bringt unsere Novelle den Verzweiflungskampf Spiridions, der in der Klosterkapelle nach der Abendandacht verblieben ist. Der Abt geht zu ihm hin und redet ihm zu, der Versuchung zu trotzen. Diese Schilderung macht das bei weitem kürzeste Stück des Teils aus, den ich mit dem Helm vergleiche. (S. 104—S. 107). Es umreißt noch einmal die Seelenlage Spiridions — ein schmales Band, das auch als Grund des Turmhelmes verstanden werden kann, das ihn umfaßt, ihn umso klarer aufsteigen zu lassen.

Im folgenden, längsten Glied des Schlußteils wird die Unruhe der Klosterinsassen geschildert, die ohne Schlaf sind während der Nacht, während der sie Maria auf der Zinne der Klosterburg wissen. Diese Schilderung steigert die Erwartung, die sich auf Spiridion hinlenkt. Es folgt das leidenschaftliche Zusammentreffen mit Maria auf der Zinne und das fanatische Dazwischentreten seiner Mitbrüder.

Sodann beginnt das letzte Glied. Maria verläßt, nachdem sie sich von Spiridion entschuldigt glaubt, die Insel. Spiridion aber nimmt unsäglich viel schwerer Abschied von ihr als sie von ihm. Nun befindet er sich gleichsam auf der äußersten Spitze s e i n e s Schicksals: Die Frau verläßt ihn, das Kloster bedeutet ihm nichts mehr; er ist allein, in völliger Verzweiflung. Mit Spiridions Tod hat der Turm seine höchste Stelle erreicht. Es bleibt nichts mehr zu sagen übrig.

Am Aufbau der Novelle konnten vier große Abschnitte unterschieden werden, Eingang, zwei Geschosse und Turmhelm. Die Verhältnisse der einzelnen Teile hinsichtlich ihrer Längenausdehnung verhalten sich wie folgt zueinander (Bild 1): Das Eingangsgeschoß umfaßt 20 Seiten, das erste Stockwerk 57 Seiten, das zweite 23, der Helm 28 Seiten. (Hierbei wurde jede angebrochene Seite als volle Seite gerechnet). Als Höhenerstreckung sei für jede Seite die Einheit eines Millimeters angenommen. So läßt sich die Gesamterhebung des Turmes im Bilde gut festhalten,

und die Verhältnisse seiner Teile sind leicht miteinander zu vergleichen.

Freilich haftet einer derartigen Bestimmung etwas Äußerliches an; denn die Verhältnisse der Teile eines Kunstwerkes zueinander werden vornehmlich nach ihrer jeweiligen inneren Kraft empfunden, d. h. für das dichterische Kunstwerk: ein auf Steigerung angelegtes Stück wird kürzer erscheinen als ein langatmig gestaltetes, wenn auch der auf Steigerung angelegte Abschnitt vielleicht nur ebenso lang ist wie sein vorhergehender weitausgreifender. In Pontens Novelle aber scheint mir das Vorwärtstreibende in seiner Kraft in allen Bauabschnitten im wesentlichen gleich zu sein. Hierdurch wird eine Übereinstimmung von innerer Kraft und äußerer Ausdehnung erzielt, die die Aufzeichnung des Baues in Seiteneinheiten durchaus rechtfertigt. So läßt auch die bildliche Darstellung der Novelle klare Schlüsse auf ihren Inhalt zu.

Bleiben wir noch in unserem architektonischen Vergleich, so ist zu sagen:

Den Hauptabschnitt des Turmes bildet das 1. Geschoß. Es ist das längste und bestimmt damit die Wichtigkeit, die die Inselwanderung für das Schicksal Spiridions hat. Demgegenüber muß das Eingangsgeschoß in seiner Höhenerstreckung weit zurücktreten. Es läßt noch keine Schlüsse auf ein besonderes Schicksal zu.

Die mit dem 1. Geschoß bestimmte Ausrichtung nach oben findet ihre Fortsetzung in einem erheblich kürzeren Bauabschnitt. Es würde in die Turmhöhe eine unmögliche Längserstreckung kommen, wenn dieses Geschoß es an Länge dem unteren gleich täte. Ein überhoher Turm würde dann gebaut werden, wie ihn die Baugeschichte im Straßburger Münster kennt. Ponten weist auf das Babylonische seines Westturmes hin. Von Ulrich wurde er hoch und höher getrieben: „Er konnte sich nicht genug tun“ [1])! Das eigene Werk, wie es in der Insel vorliegt, läßt dies Hochwuchern nicht zu. Das Schicksal Spiridions wird nicht länger als erträglich dem Leser vorenthalten. So beginnt denn bald die Zuspitzung hierauf im Helm. Sein Mantel richtet

1) J. Ponten: „Architektur die nicht gebaut wurde“, S. 24

sich in deutscher Neigung auf seine Achse hin aus; somit erscheint er nicht gewaltsam in die Höhe getrieben. Das Schicksal des Mönches erfüllt sich, so empfinden wir, zur Zeit.

Der Helm steht in seiner Länge in trefflichem Verhältnis zum Gesamtbau: als klar hervortretendes Bauglied, mit der Besonderheit seiner Spitze, das Massiv begipfelnd, ohne es zu erdrücken [1]).

Die Gestalt Spiridions gab den Ausschlag für die Durchführung des Turmvergleichs. Den Verlauf der Novelle, vom Tode Spiridions aus bis zu ihrem Anfang betrachtet, läßt deutlich werden, daß auf den einen Punkt, Spiridions Schicksal, hin gebaut wurde. Es ist daher auch berechtigt, den Vergleich mit einem E i n turm zu wagen. Um einen Einturm herrscht die Stimmung der Einsamkeit. Wäre Maria mit Spiridion untergangen, dann erst hätte an ein Doppelpaar von Türmen zum Vergleiche gedacht werden können. Sodann aber wäre notwendig eine andere Novellenanlage, eine solche, die die innerlich wahrhafte Gemeinsamkeit zweier Menschen angeht.

---

1) Den Vergleich weiterführend, habe ich es gewagt, nach Beziehungen zwischen dem Novellenturm und einem bestimmten gebauten Turm zu suchen. Hierbei fand ich, daß der Vergleich einiger Höhenmaßverhältisse des Novellenturmes mit denen des Ulmer Münsters ungefähre Übereinstimmung bringt:

(in m) U l m : $\frac{\textit{Portalabschnitt}}{\text{Gesamthöhe}^*} = \frac{22}{143} = 0{,}15$

(in mm) N o v e l l e : „ $= \frac{20}{228} = 0{,}16$

Ulm $\frac{\textit{Turmhelm}}{\text{Gesamthöhe}} = \frac{40}{143} = 0{,}29$

N o v e l l e : „ $= \frac{28}{128} = 0{,}22$

Der erste Geschoßzug am Ulmer Münster findet seine ‚Beruhigung' bis auf etwa ⅓ m genau in der Mitte **. Die Novelle gliedert ihr 1. Geschoß (bis auf wenige Zeilen!) ebenfalls in der Mitte (Bild 1).

*) unter Abrechnung des Kreuzblumenaufsatzes in Höhe von 18 m — nach einem Turmaufriß von Prof. Beyer in der Veröffentlichung von R. Pfleiderer „Das Münster zu Ulm und seine Kunstdenkmale", Tafel 45.

**) nach einem Turmaufriß von G. Moller in seinen „Beiträgen zur Kenntnis der deutschen Baukunst des Mittelalters", Blatt LVII

Die erste und längere Fassung der „Insel“ [1]) weitet das Gespräch zwischen Maria und Spiridion zu sehr ins Seelenkundliche aus. Es wird hierbei zu viel über die Frau gesagt (so S. 76), statt daß das Weib unmittelbar aus den Worten spricht, wie es in der soeben besprochenen späteren Fassung geschieht. Dieses Zuviel an Weisheit vom Weibe hat Ponten denn auch ausgemerzt. Vor allem aber läßt er die unglückliche Figur des Michael (S. 278 ff.) verschwinden, durch dessen Erscheinen die Handlung in keiner Weise beeinflußt wird. Pontens Wille zur sauber gefügten Architektur räumte mit diesem Stuck auf und schuf eine Novelle vollendeter Formung.

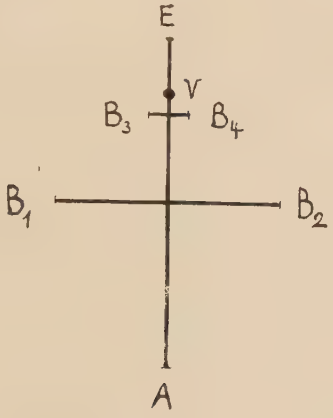


Bild 2

„Die Bockreiter“

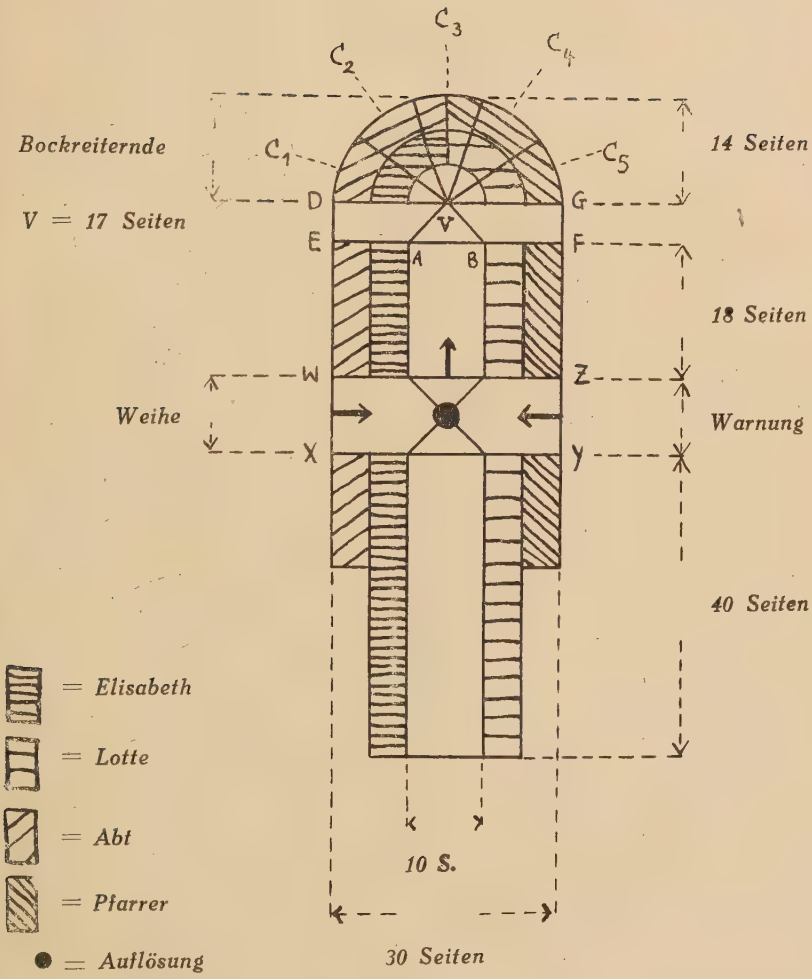
In den „Bockreitern“ hat Ponten ebenfalls eine Novelle gestaltet, die in ihrer Zielstrebigkeit auf einen Punkt hin Weitschweifigkeit ausschließt. Trotz einer Vielheit von Abschnitten empfindet der Lesende eine Zusammengehörigkeit aller Teile, ein gutgefügtes Ganzes. Ausgehend von einer allgemeinen Überschau soll wiederum der Zugang zu Bau und Struktur gefunden werden.

1) ersch. in der Zeitschrift „Westermanns Monatshefte“, 1918, Heft 1—3

Die Bockreiternovelle erzählt zunächst zu einem gut Teil ihrer Gesamtlänge von Doktor Kirchhoff, seiner Frau Elisabeth, seinem Pflegekind Lotte und von Pfarrer und Abt, seinen Freunden. Vom Bockreitergeschehen erfahren wir durch sie alle — mittelbar nur. Sodann setzt die Schilderung vom Bockreitertreiben selbst ein. Die genannten Personen treten völlig zurück. Damit ist der Strom auf den Zielpunkt der Novelle hin unterbrochen, aufgehalten, besser: gestaut worden. Nach kürzerem Verlauf des Geschehens um Doktor Kirchhoff folgt eine nochmalige Stauung. Sie ist aber bei weitem nicht so eingreifend wie die erste. Und alsbald platzt das entscheidende Ereignis herein: Kirchhoff wird als Führer der Bockreiterbande entlarvt und verhaftet, der Zielpunkt ist erreicht. Die Novelle schließt ohne langen Verzug mit der Aburteilung der gesamten Bande ab.

Bild 2 veranschaulicht den bisdahin behandelten Novellenverlauf. Die Gerade A (Anfang) — E (Ende) gibt jene Schilderungen wieder, die zumeist Doktor Kirchhoff in die Mitte stellen. Mit den Querstrecken B_1—B_2 und B_3—B_4 sind die Streiche und das Unwesen der Bockreiter angedeutet. Mit V ist die Verhaftung Kirchhoffs eingezeichnet. Insgesamt läßt die dargestellte Ordnung auf einen Bau von kreuzförmiger Struktur schließen. Ein solcher ist im Grundriß einer gotischen Kathedrale festgelegt. In ihr wird eine Bewegung fühlbar, wie sie auch unsere Novelle vermittelt. Es ist dies ein kraftvoller Zug nach vorne, der auch die Querwerke in diesen Zug miteinschließt. Es sei daher gestattet, mit der Anschauung eines Kathedralgrundrisses, wobei zuweilen an Wirkungen des über ihm errichteten Raumes erinnert werden soll, Bauanlage und Maßverhältnisse der Novelle aufzuzeigen.

Das Mittelschiff der Novelle sei mit Doktor Kirchhoff angenommen, weil seine Person dem Gesamtbau die eindeutige Achse gibt, von der aus eine durchaus symmetrische Grundrißanlage zu erkennen ist. Dem Arzte sind Frau und Pflegetochter in Treue und Liebe ergeben. Sie sind die ihm nächsten Gefährten. Von dieser Personendreiheit wird gleich zu Beginn der Novelle erzählt. Doktor Kirchhoff kommt heim; Frau und Lotte listen ihm einige



1 Seite = 1 mm Bild 3

Minuten ab, ehe sie ihn an die weitere Arbeit ins Sprechzimmer gehen lassen. Sorge und gemeinsames Leben und schließlich auch der gemeinsame Tod verbinden diese drei Menschen aufs innigste. Im architektonischen Bild gesehen, nehmen demnach Frau Elisabeth und das Pflegekind die dem Hauptschiff zunächst liegenden Seitenschiffe ein.

Die folgenden Sprechstundenszenen zeigen Doktor Kirchhoff in seiner Arbeit als Arzt. Den Nöten des Mönches, der Schwangeren und des Jan Kroë, der beim letzten Bockreiterstreich den Finger verlor, wird mit Rat und Tat abgeholfen. Kirchhoff erweist sich hierin als ein kluger, tapferer Helfer, kurz, als ein ganzer Mann, dessen Stellung im Gesamtgeschehen gerade auch durch diese Szenen gerechtfertigt ist.

Während der Doktor seinen Kranken hilft, sucht Lotte Frau Elisabeth auf. Sie gesteht, sie habe Kirchhoff so geküßt, wie es nur in der Liebe zum Manne geschieht. Frau Elisabeth meint, sie sei nicht eifersüchtig, doch sagt sie dies „mehr zu sich als zu Lotte" und weiter: „wenn Du Frau Elisabeth Kirchhoff hießest und ich wäre Lotte Hold, ich würde auch Josef lieben" (S. 28). Dies Gespräch beider zeigt wiederum, wie sehr der geliebte Mann und Pflegevater in ihrer Mitte steht.

Ein knapp erzählter (noch keine Seite umfassender) Bockreiterstreich gibt den Anlaß zu einer hitzigen Unterhaltung zwischen Kirchhoff, Abt und Pfarrer. Mit den beiden Klerikern fügen sich zwei neue Bauglieder der Novellenanlage ein (von der 25. Novellenseite ab). Den Architekturvergleich weiterführend, möchte ich in ihnen die äußeren Seitenschiffe erkennen. Der Vergleich deutet an, daß die Bindungen von Abt und Pfarrer an ihren Freund der engen Angeschlossenheit, wie sie zwischen Frau Elisabeth, Lotte und Kirchhoff besteht, nicht gleichkommen. Sie stehen ihrem Freunde nicht so nahe, daß sie sein Ende mit ihm teilten, wie es die beiden Frauen tun. Darin ist ihre Stellung eine durchaus gleiche wie es auch in der Behandlung der Bauglieder zum Ausdruck kommt (Bild 3). Das Vergleichsbild läßt in Uebereinstimmung mit dem Novellenverlauf die äußeren Seitenschiffe den inneren gegenüber zurücktreten. (Inwieweit zurückspringende Seiten-

schiffe gotischer Bauart entsprechen, kann hier unberührt bleiben. Die Berechtigung zu dem angeführten Vergleichsbild sei der Tatsache entnommen, daß der gotische Kathedralbau zurückspringende Seitenschiffe kennt — so bei den Kathedralen von Reims und Lisieux [1]).

Die Mittelstellung des Arztes zwischen Abt und Pfarrer geht aus dem Gespräch hervor, das sie untereinander führen. Kirchhoff würzt es, ja feuert es erst recht an durch sein Verteidigungswort, das er dem Bockreiterstreich schenkt. Und Abt und Pfarrer sprechen für und wider ihren Freund, nachdem er längst davongegangen ist.

Den ersten großen Abschnitt der Novelle schließen zwei Szenen zwischen Lotte und Kirchhoff und zwischen diesen und Frau Elisabeth ab. Der Fluß der Handlung wird dann durch den Bericht der Streiche und Schandtaten der Bockreiter gestaut, und es liegt nahe, darin die Stauung der Geradeausflucht des Baues durch das Querschiff zu sehen (Bild 3: w-x-y-z). Die beiden Teile dieses Bauabschnitts auf s e i n e n Mittelpunkt hin können wie folgt verstanden werden: Der eine Querhausflügel, es mag der linke sein, beginnt mit der Schilderung der Bockweihe — der andere mit der Verwarnung der Böcke durch ihren Hauptmann, nachdem ihr Treiben mehr zur Schandtat geworden war als Streich geblieben ist. Schließlich läuft das Bockreitertreiben auf die Auflösung des Bundes hinaus. Die Streiche wurden zum Verbrechen. Hier ist gleichsam die Vierung des Novellenbaues. Es ist, als wäre der Betrachter hierhin getreten, nachdem er sich zuvor im Querhaus nach links und rechts umgesehen hat, und nun wird sein Blick jäh wieder nach vorne gezogen: wie denn auch gleich nach dem Bericht von der Auflösung des Bockreiterbundes die Novelle wieder von Kirchhoff und den Seinen erzählt, die Aufmerksamkeit auf Kirchhoff zurückführend.

Lotte liest in Gegenwart des Doktors, seiner Frau und des Pfarrers ein Stück Plinius vor, jenes Stück, das den Ausbruch des Vesuvs schildert. Dem Pfarrer ist das ein

1) s. hierzu: E. Gall: „Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland", S. 349 und S. 376

willkommener Anlaß, vom Bockreiterunfug zu sprechen, der ausbrach „wie aus einem schlafenden Vulkane“ (S. 78). Am Tage nach der Lesestunde im Arzthause nehmen Kirchhoff, Frau und Pflegekind an der Prozession nach Kevelaer teil. Sie fahren mit Pfarrer und Abt in der Staatskutsche der Abtei. Unterwegs sprengen nacktlaufende Bockreiterscharen den Pilgerzug auseinander. Kirchhoff leitet den Rachezug. Auf ihn hört man, obwohl es eher dem Abt zukäme, das Unternehmen zu leiten. Die Butterschlacht von Tondern beschließt die Wallfahrt. Einmal noch erzählt die Novelle von dem Treiben der Bockreiter.

Nunmehr haben sie sich zu gefährlichen Banden entwickelt. Der Herzog fahndet nach ihnen mit einem Söldnerregiment. Viele Mordbrenner werden gefaßt. Aber die Urheber des Bockreitertreibens entgehen ihm. Und daß sie, die eigentlichen und harmlosen Bockreiter, mit ihrem Schalk noch da seien, davon zeugt der letzte Streich, den sie der herzoglichen Jagd spielen. Von all dem erzählt ein kurzer Abschnitt, der eine letze Stauung des Geschehens um und mit Kirchhoff darstellt. Sie läßt sich vergleichen mit dem schmalen Streifen D-E-F-G, der seine besondere Eigenart dadurch erhält, daß in ihm das Mittelschiff mit seinen Gewölberrippen dem Chore zustrebt. Der Rippenabschnitt A B V sammelt gleichsam die nach vorne strömenden Kräfte, um sie auf den Zentralpunkt des Chores, auf die Verhaftung Kirchhoffs, hinzulenken.

Die Entlarvung Kirchhoffs bildet den Kernpunkt der Novelle. Sie vollzieht sich in Gegenwart von Abt, Pfarrer, Frau Elisabeth und Lotte und bringt nun bald den Schluß der Novelle, dessen Anlage mit dem Chore vergleichbar ist.

Die Tortur des Gerichtsverfahrens beginnt. Lotte ist Bockreiter. Während des Verhörs erscheint Frau Elisabeth im Saale. Ohne überführt zu sein, bekennt sie, daß auch sie dem Bockbunde angehört habe. Sie ist „eifersüchtig“. „Der ganze Saal . . . fühlte das Mysterium, das da zwischen den drei Menschen sich abspielte . . .“ (S. 132). Die Gestalt Kirchhoffs seit mit dem inneren Chorteil verglichen. Diesem zunächst laufen die Seitenschiffe zusammen, die Lotte und Elisabeth versinnbilden.

Hierin wird noch einmal die Zusammengehörigkeit dieser drei Menschen deutlich: in engster Verbundenheit haben die beiden Frauen völlig gleichen Anteil an Kirchhoff. Abt und Pfarrer sind in dieser Unmittelbarkeit mit seinem Schicksal nicht verbunden (ganz abgesehen davon, daß sie keine Bockreiter sind). Auch der Abschluß der Novelle läßt dies erkennen. Der Abt bittet das Gericht lediglich, Milde Kirchhoff gegenüber walten zu lassen, wenn Kirchhoff sich öffentlich entschuldigen wolle, eines Bockreiterstreiches wegen, der ihn betraf (S. 122). Der Pfarrer steht dem Freunde im Gefängnis bei, doch scheiden sie uneins miteinander.

Die fünffache, strahlenförmig von V aus verlaufende Choreinteilung soll den Novellenschluß wiedergeben, der fünffach gegliedert werden kann (Bild 3):

C_1 Kirchhoff verweigert trotz aller Androhungen jede Auskunft über die Mitglieder des Bockreiterbundes.

C_2 Das Gericht wird unzuständig, weil ein Beirichter und ein Gerichtsdiener, wie die Verhandlung ergibt, ebenfalls Bockreiter sind.

C_3 Lotte und Kirchhoff werden gepeinigt

C_4 Elisabeth erscheint im Gerichtssaal.

C_5 Hinrichtung der Bockreiter.

Von weiteren Gliederungen im Grundrißbild wurde abgesehen, weil sie zu Konstruktionen führen würden, die der Novelle nicht gerecht werden könnten.

Der Grundriß sollte das fein abgewogene Verhältnis der Personen zueinander sowie die sorgsame Durchgliederung des Novellenbaues veranschaulichen [1]).

---

1) Auch bei der Durcharbeit der „Bockreiter" konnte ich Übereinstimmungen zwischen Maßverhältnissen der Novelle und solchen eines tatsächlichen bestehenden Bauwerkes feststellen. Ich fand, daß der aus dem Vergleich entwickelte Grundriß der Novelle mit erstaunlichem Ergebnis auf den der Kathedrale von Paris abgestimmt werden kann. — In Bild 3 ist eine Novellenseite wiederum mit der Einheit eines Millimeters festgehalten. Im Novellengrundriß liegt die Mittelschiffbreite durch den Abschnitt A B V mit 10 Seiten fest. Die Breite eines jeden Seitenschiffes wurde nach den Maßverhältnissen der Kathedrale mit der halben Breite des Hauptschiffes angenommen *). Hiernach muß also auf eine Querwerkausdehnung von 30 No-

Indem ich an meine grundsätzliche Stellungnahme zu der in dieser Arbeit geübten Vergleichsführung erinnere, möchte ich mit Rücksicht auf das Folgende gerade hier klarstellen, daß ich nicht behaupte, Ponten habe mit soviel Überlegung seine Novellen gebaut, wie es nach dem Dargelegten erscheinen mag. Doch herrscht in den besprochenen Novellen fraglos bewußtes Ordnen vor. Darin ist Ponten — soweit es gezeigt werden konnte — Architekt: er ordnet bewußt die Teile zum Ganzen, ohne freilich den glücklichen Zusammenklang all dieser Teile vorher errechnet zu haben, wie denn auch bei einer noch so rationalen Gotik letztlich die Gesetzes s c h ö n h e i t nicht abgezirkelt wurde.

„Der Meister"

Auch diese Novelle kennt keine Weitschweifigkeit. Auch ihre Szenen schließen, als Bauabschnitte aufeinandergesetzt, ein Hochstreben nicht aus. Doch verbindet sich ihr Aufwärts mit einer Breite, die von einer Mehrheit von Kräftelinien herrührt, die gemeinsam aufsteigen und bis zum Novellenschluß in Abhängigkeit voneinander bleiben.

---

vellenseiten geschlossen werden. Tatsächlich umfaßt auch die Bockreiterschilderung, die ich mit dem Block w-x-y-z bestimmt habe, 30 Seiten, so daß das Verhältnis $\frac{A—B}{x—y} = \frac{1}{3}$ beträgt. Dies kommt dem Verhältnis entsprechender Strecken im Kathedralgrundriß genau gleich! — Weitere auffallende Übereinstimmungen zwischen Novellen- und Kathedralbau sind der folgenden Tabelle zu entnehmen. Vorausgeschickt sei, daß die Strecken w—x und D—E, die aus der Novelle nicht abzuleiten sind, dem Pariser Vorbild gemäß mit der Breite des Hauptschiffes bezw. mit der Breite eines Seitenschiffes angenommen wurden **).

Paris	a) Chor-Vierung	58 m	$\frac{a}{b} = 0{,}9$
	b) Vierung-Portal	66 m	
Novelle	a)	42 mm	$\frac{a}{b} = 0{,}9$
	b)	45 mm	

*) s. hierzu K.-H. Clasen: „Die gotische Baukunst", S. 37

**) nach dem Grundriß in E. Galls: „Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland", S. 369

Ein solch Nebeneinander von Kräftelinien in statischer Verbundenheit wird im Langhausquerschnitt eines gotischen Domes offenkundig. Der Aufbau der Novelle soll im Vergleich mit einem solchen Querschnitt dargelegt werden.

Für den Gesamtverlauf der Novelle sind zwei Geschosse anzusetzen. Ihre Abgrenzung voneinander lenkt zu unserm Vergleich hin.

Das erste Geschoß ist erheblich breiter als sein folgendes, weil es eine längere Darstellung enthält, die den unmittelbaren Fortlauf des Geschehens verzögert. Dieses Breit-Aufwärts reicht bis zur Mitte der Novelle. Ihm folgt das weit schnellere, das fast ohne Verzug gebaute Aufwärts des 2. Geschosses. Ein erstes Bild von der Novelle nähme sich damit so aus:

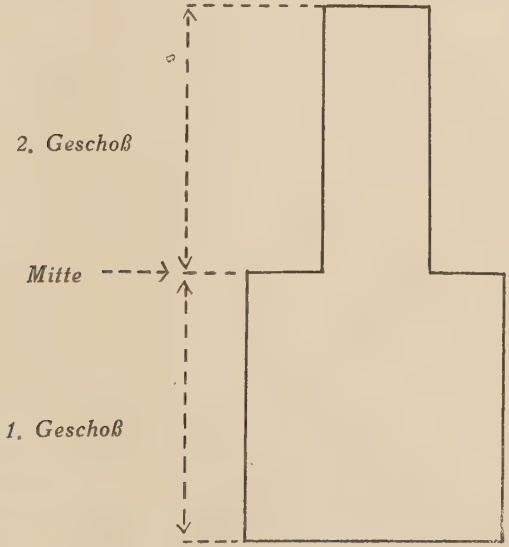
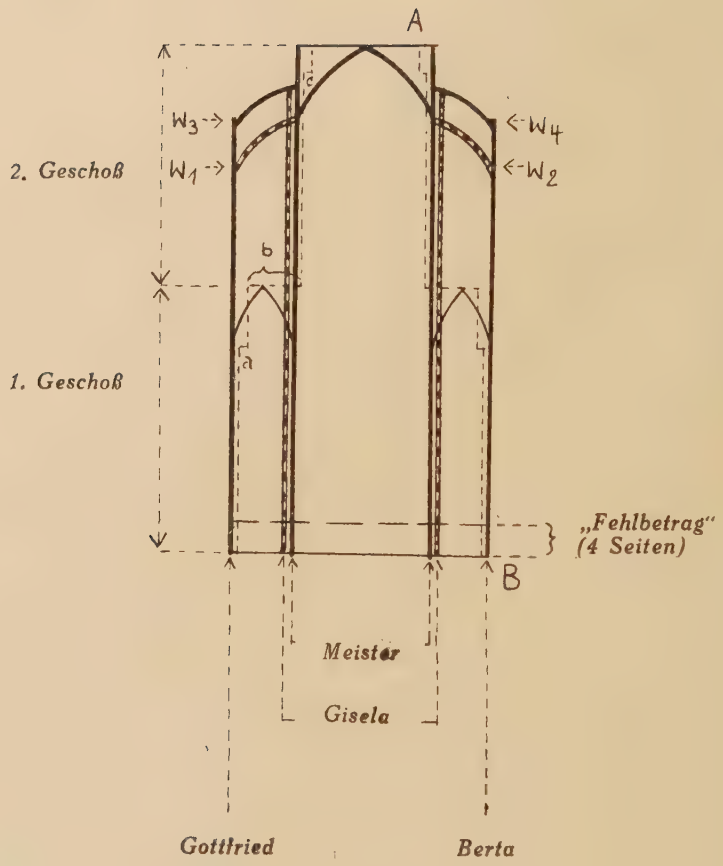


Bild 4



a = *Gottlieb und die Gesellen: Der Meister sucht die Fugen des Domes ab. Berta bittet Gottfried zu bleiben. (1 S.)*

b = *Traumnacht (7 S.)*

c = *Gottliebs Bericht vom Todessturz Gottfrieds (1 S.)*

1 Seite = 1 mm Bild 5

Der obere Bauabschnitt ragt aus einem breiteren unteren hervor. Ein Gleiches aber stellt sich im Langhausquerschnitt eines gotischen Domes dar: In deutlicher Abhebung von seinem unteren Baublock setzt sich der Hochraum nach oben hin fort. Er bedarf hierzu der Strebepfeiler und Strebebogen als unerläßlicher Stützen.

Der Vergleich ist aus dem Verhältnis der vier Menschen Gottschalk, Berta, Gisela und Gottfried zueinander gerechtfertigt. Der Meister nimmt die Mittelstellung ein. Seine Gestalt möchte ich im Bild mit dem Hochraum andeuten (Bild 5). Die Strebepfeiler mit den oberen Bogen veranschaulichen Frau Bertas und des Gesellen Gottfrieds Stellung. Die Strebebogenstützen (mit den unteren Bogen), die in ihrem Vertikaldruck abwärts bis auf den Kirchenboden laufend zu denken sind, vertreten Gisela. Sie deuten Giselas Stellung an, die zwischen Vater und Mutter und zwischen Vater und Gottfried hin und her gezerrt wird, ohne zu wissen, worum es eigentlich geht. Nach diesem ersten, rohen Überblick über den Aufbau der Novelle sind statische Zusammenhänge und Maßverhältnisse aufzuzeigen.

Gleich zu Beginn des 1. Geschosses wird die Mitte des Gesamtbaues festgelegt. Gottschalk versagt vor der Aufgabe, das Domchor, das einzustürzen droht, zu erhalten. Nicht genug hiermit, sinnlosem Ehrgeize nachgebend, will er die Gefahr des Einsturzes vertuschen, ohne Rücksicht darauf, daß er mit dieser Fahrlässigkeit Menschenleben aufs Spiel setzt. Der Meister fordert ein verderbenbringendes Schicksal herauf. Berta mahnt zur Vernunft und stellt ihn in seiner Verantwortungslosigkeit bloß. In ihr kündigt sich e i n Pfeiler an, der, dem Bau festeingebunden, vollen Anteil an der Errichtung seines Hochraumes hat.

Während die Eltern noch streiten, tritt Gisela zu ihnen. Die Frage des Vaters, ob sie mit ihm oder der Mutter halten würde, weiß sie nicht zu beantworten; denn von keinem Elternteil kann sie sich losreißen. Hierin zeigt sich erstmalig jene angedeutete Zwischenstellung, die sie auszutragen hat.

Ein neuer Streit entsteht einer Einladung wegen, die der Meister seinem Gesellen Gottfried gegeben hat. Sie war erfolgt mit der Absicht, eine Heirat zwischen ihm und Gisela in die Wege zu leiten. Der Geselle ist tüchtig; der Meister ist nicht sparsam, sein Können zu loben. Doch in Einladung wie Lob durchschaut Berta geheimstes Sinnen und Trachten ihres Mannes. Sie weiß, daß er sich Gottfried unterlegen fühlt, er, der Dombaumeister dem Gesellen, und daß er danach strebt, dessen Gedanken zu erjagen. Die Bindung Gottfrieds an des Meisters Haus böte dazu willkommene Gelegenheit. Frau Berta sieht die ihrer Tochter drohende Gefahr, ohne ihr rechtes Wollen verheiratet zu werden. Gottschalks Absichten lenken zu können, schlägt sie entschlossen verträgliches und gemeinsames Handeln vor. Sie ergreift des Mannes Hand. Gisela, die unbemerkt die Zimmertür geöffnet hat, sieht das, umarmt Vater und Mutter und glaubt, das nun aller Streit ein gutes Ende gefunden habe (Giselas Zwischenstellung!). Nach dieser Szene schildert die Novelle den Besuch des Gesellen beim Meister. Gottfried erzählt von seiner Denkschrift.Schnell verrät Gottschalk durch unbeherrschtes Sprechen, wie versessen er ist, einen Plan zur Rettung des Chores zu erfahren. Der Geselle wird mißtrauisch, ahnt, daß sein Meister keinen Rat weiß, und händigt seine Denkschrift nicht aus.

Berta sagt ihrem Manne, sie habe rechtes Gefallen an dem Gesellen gefunden, und sie glaube fest, daß seine Schrift die Rettung des Chores enthielte. In Gottfried ist der Gegenpfeiler zu Berta zu erkennen. Beide Pfeiler entsprechen von Grund auf gleich starken Kräften, die auf einen Widerstand, der sie beide angeht, ausgerichtet sind. Des Meisters schmachvolles Ende ist ohne die entschlossene Haltung seines Gesellen und ohne den unerbittlichen Gerechtigkeitssinn seiner Frau nicht denkbar.

Gisela ist gegen Gottfried; sie meint, er hielte sich für klüger als der Vater. Sie ahnt nicht, welchem Vorhaben sie dienen soll. So steht sie in allem Streit zwischen Vater und Gesell ebenso ahnungslos wie zwischen Vater und Mutter.

Die aufwärtsstrebenden Linien finden nunmehr eine knappe Verzögerung. Die unmittelbare Erzählung des Handlungsverlaufes ist aufgehalten. (Bild 5a, gestrichelte Linie). Wir erfahren aus dem Munde Gottliebs und anderer Gesellen, daß der Meister nach dem Besuche Gottfrieds die Fugen des Domchores wie ein Verrückter abtastet, und daß Frau Berta Gottfried angehalten habe, sein Bündel nicht zu schnüren, sondern zu bleiben.

Nach kaum ein und einer halben Seite nimmt die Novelle mit einer Szene zwischen Berta und Gottfried ihren unmittelbaren Fortgang. Berta sagt dem Gesellen, sie habe ihn gebeten, nicht fortzugehen, weil sie es gerne sähe, daß er ihr Schwiegersohn würde. Gottfried entschließt sich zu bleiben, zwar nicht der Heirat wegen, wohl aber, um die sorgende Hand der Meisterin nicht zu entbehren. Bei dieser Zusammenkunft mit ihr spricht er vom Dom, von der Gesetzmäßigkeit seiner Maße und von der Göttlichkeit, die sich in seiner Gesetzmäßigkeit verkörpere. Von all dem hatte die Frau des Dombaumeisters bislang noch nichts erfahren. Sie läßt es den Mann wissen. Diesem aber liegt nichts anderes im Sinn als die Denkschrift des Gesellen. Zornig fordert er von ihr, daß sie ihm die Schrift besorge, gleichviel um welchen Preis. Der kurze Abschnitt, der das Gespräch zwischen Meister und Frau widergibt schließt mit den Worten: „„Gut', sagte sie, ‚du sollst die Denkschrift haben'. Und es blieb unklar, ob das nur ein Versprechen oder auch eine Drohung war" (S. 39) [1]). Hiermit hat das erste Geschoß seine Höhe erreicht.

Seine Breite ist mit der Schilderung der traumreichen Nacht gegeben. Sie stellt einen ausgedehnteren Verzug des unmittelbaren Handlungsfortlaufes dar, wie ihn die Novelle nur in ihrer Mitte kennt (Bild 5b). In den Träumen wirken die jüngsten Erlebnisse aller vier Personen fort. Zugleich deuten sie auf Kräfte hin, die, entbunden, ein Weiterstreben erheischen.

Damit ist das 1. Geschoß zur Höhe wie zur Breite abgeschlossen. Das Vergleichsbild zeigt von der Querschnittbasis an den Verlauf auch der Linien, die Gottfried und

---

1) Ausgabe Insel-Bücherei Nr. 289

Gisela vertreten. Es trifft dies insofern auf die Novelle nicht zu als Gottfried und Gisela den Novellenanfang nicht mit Gottschalk und Berta einleiten. Dennoch halte ich den in Bild 5 eingezeichneten Lineinverlauf für berechtigt, weil er dem Sinne der Novelle nach die Stellung der vier Personen zur Gesamthandlung andeutet: Gottfried und Gisela sind für den Ausbau des unteren Geschosses von gleicher Wichtigkeit wie Gottschalk und Berta. Sie alle geht ein Geschehen an, dessen Entwicklung und Weiterlauf durch den Fortfall auch nur einer Person nicht möglich wäre. Darum das gleichzeitige Aufstreben aller Linien, die eine statische Zusammengehörigkeit darstellen.

Im 2. Geschoß nimmt das Geschehen seinen unverzüglichen Fortgang. Mit der Vorstellung des Bildes möchte ich sagen, daß nunmehr die Strebepfeiler in ihrer Aufgabe, den Hauptraum hoch zu treiben, klar hervortreten. Berta sucht Gottfried auf, um von ihm die Denkschrift zu erbitten. Er will sie nicht geben. Schließlich, da Berta nicht abläßt von ihrer Bitte, sagt Gottfried, daß er den Meister für einen Stümper halte, und erklärt ihr, auf ihr Versprechen hin zu schweigen, wie das Chor zu retten sei. Das alles stehe in der Denkschrift. Er werde sie dem neuen Baumeister sofort aushändigen, wenn der alte gegangen sei.

Ein kurzes Gespräch zwischen Gottschalk und Berta folgt. Gottschalk fragt gierig nach der Denkschrift. Berta sagt, sie habe sie nicht, wohl wisse sie, das sie die Rettung des Chores enthalte, doch müsse sie schweigen.

Da Berta keinen Erfolg hatte, schickt der Meister nunmehr Gisela auf das Gerüst des Gesellen, die Schrift von ihm zu erbitten, gleich, was sie wage. Frau Berta, empört über dieses gemeine Handeln, schilt ihren Mann einen Verbrecher, der bereit sei, Weib und Kind zu verkaufen. Mit dieser Szene nehme ich die Strebebogenwiderlager W_1 und W_2 an (Bild 5). Von hieraus steigen die ersten Streben gegen das obere Geschoß; Gehorsam sucht Gisela den Auftrag ihres Vaters zu erfüllen. Eben hiermit wird das schmähliche Ende des Meisters eingeleitet. Hierin findet der Hochraum seine ersten Stützen zu seinem Abschluß.

Der Verlauf der Strebebogen zeigt erneut Giselas Stellung zu den Eltern und dem Gesellen an. Kindlich ungeschickt versucht sie, die Schrift abzubitten. Gottfried aber händigt sie nicht aus; es gilt, den Kampf wider den Meister zu bestehen. Zu Unrecht beschuldigt Gisela Gottfried der Eitelkeit. Bald aber lernt sie in seiner Hülfe und Hut, sein tüchtiges, männliches Wesen schätzen — und bald weiß sie, daß er an ihr Gefallen gefunden hat, wie sie wohl auch an ihm. So ist Gisela mit Gottfried und zugleich auch mit Berta (vergl. W_1 und W_2) verbunden.

Die Strebepfeilerstrecken über W_1 und W_2 bis zu den neuen Widerlagern sind kurz und entsprechen der nur wenige Zeilen umfassenden Szene, in der Gottfried der Meisterin die Denkschrift zu gutem Verwahr anvertraut. Die Strebepfeiler treten hier noch einmal einander gegenüber — so wie in der Novelle Frau Berta und Gottfried bei der Übergabe der Schrift zum letztenmal einander begegnen (Bild 5).

Nach Giselas Mißerfolg weiß der Meister keinen Rat mehr. Er denkt, es wäre das beste, Gottfried bräche den Hals. Gisela aber weiß nun, daß Gottfried sie geehrt hat und gut ist. Die Gedanken des Vaters sind mit den Widerlagern W_3 und W_4 eingezeichnet (Bild 5). Nunmehr ist das Geschehen bis zu seinem Abschluß vorbereitet. Wir erwarten, daß der Hochraum seinen Endpunkt finde. Die oberen Strebebogen schwingen sich hinüber, ihm hierzu Stütze und Widerstand zu bieten: Während sich der Meister im Orgelkasten versteckt hält, schilt ihn Gottfried vor dem Kirchenschweizer einen Nichtskönner, den er herausfordern wolle, um sich mit ihm an einer Aufgabe zu messen. Gottschalk hört seine Schande mit an, zu feige, zur sofortigen Gegenwehr sein Versteck zu verlassen. Erst als der Geselle von Berta und Gisela spricht, die ihm der Schrift wegen feilgeboten worden seien, poltert Gottschalk aus dem Orgelkasten hervor. Ein wütender Wortwechsel folgt. Der Meister aber weiß sich zu schwach, einen ehrlichen Kampf aufzunehmen. Nachts steigt er ins Chor und löst eine Vierkantstange am Arbeitsplatz seines Gesellen. Anderen Tags stürzt dieser zu Tode. So hat der Hochraum mit Gottfried seinen oberen Widerstand zur einen Seite

gefunden, zur anderen findet er ihn in Berta. Sie weiß, wer den Absturz des Gesellen verschuldet. Sie fordert von ihrem Manne, dem Mörder, daß er sich entsühne. Darüber kommt Gisela. Ahnungslos klagt sie dem Vater, warum er Gottfried auf dem Brette habe arbeiten lassen, er möge ihr Gottfried wiedergeben. Berta schickt sie fort. Gottschalk geht, seine schwere Schuld zu tilgen. Kaum aber ist er unterwegs, als Gisela fragt, wo er sei. Da antwortet ihr Berta: „Der Vater ist wieder fort . . . Er hatte noch einen notwendigen Gang zu machen" (S. 77). So erfährt Gisela nichts von den Hintergründen allen Geschehens. Ohne ihr Wissen wurde sie zu einer Stütze für Bertas und Gottfrieds Handeln wider den Meister. Ihre Stellung zwischen den Personen und zwischen ihrem Streiten ist bis zum Novellenausgang geblieben. Sie trägt zum Ende des Meisters keineswegs unmittelbar bei. Der Vergleich deutete es an, indem er, dem Endpunkt des Hochraumes nahe, Gisela nur Stütze der oberen Strebebogen sein läßt. Diese haben nun auch ihren Dienst getan. Wie vielfach bei Kathedralen, so steigt auch im Vergleichsbild der Hochraum nur noch um ein geringes über seine oberen Strebebogen hinaus. Sein Abschluß ist gesichert — der Tod des Meisters ist gewiß.

So sehr auch die Statik von Novelle und Bauwerk von jeweils eigenen Gesetzmäßigkeiten bestimmt sein mag, so wurde der Vergleich dennoch durchgeführt, um die guten Sicherungen aller Bauelemente der Novelle klarzulegen [1]).

---

1) Es war nicht schwer, Bild 4 auch aus den Seiteneinteilungen der Novelle zu ermitteln. Die hierbei zugleich vorgenommene Durchsicht einiger Kathedralquerschnitte machte mich auf architektonische Entsprechungen zwischen Dichtung und Bauwerk aufmerksam, die ich im folgenden kurz entwickele. Als Einheit für eine Seite gelte ein mm. Seitenbruchteile sind abgerundet worden. Unmittelbarer und mittelbarer Handlungsverlauf unterscheiden sich durch Vertikal- und Horizontalstrecken. Hiernach ergibt sich die in Bild 5 gestrichelte Linie. Sie ist ohne weiteres aus den Angaben a, b, c (s. Bild 5) verständlich. Diese Linie wurde spiegelbildlich in A—B ergänzt. Der Abstand beider Linien voneinander beträgt im oberen Geschoß das Zweifache, im unteren das Vierfache der Strecken a u. b. Diese Maße wurden nach denen der Kathedrale von Amiens bestimmt in der Annahme, daß sich in a u. b die Breite eines Seitenschiffes darstellt. Zu beachten ist hierbei, daß a u. b überhaupt als Seitenschiffbreite an-

„Die Uhr von Gold" läßt im Vergleich mit den bisher behandelten Werken äußeres Geschehen sehr weit zurücktreten. Anfang und Ende dieser Erzählung stehen in gedanklicher Beziehung zueinander; sie stehen zueinander wie erstes Erkennen und volle Gewißheit. Zwischen diesen beiden Punkten geht der Bogen des Geschehens auf und nieder.

Der Erzählung ist eine innere Ruhe gegeben, die sich wohl gut mit dem Bilde eines stetig verlaufenden Bogens vergleichen läßt. Allein Ruhe bedeutet hier keineswegs Weitschweifigkeit. Auch der „Uhr von Gold" fehlt sie durchaus. Auch an diesem Werk sind feste Fügung und Abgewogenheit im Aufbau zu erkennen.

Anfang und Ende des Bogens bestimmen Jakobs Erlebnis der Zeit. Jakob bekommt zum 13. Geburtstag eine Uhr zum Geschenk. Mit ihrer Zeitansage wird dem Knaben erstmalig die Endlichkeit des Lebens zur Erkenntnis. „Es war vorbei mit dem ziellosen Träumen". Die Arbeit drängt ihn fortan, „als sei nicht der geringste Augenblick zu verlieren" (S. 6). Viele Jahre später steht der Mann Jakob vor dem Sarge seines Vaters. „Die Uhr von Gold" zieht er auf, sie dem Vater mitzugeben, zu seinem letzten Gang. Zuvor hält er sie ans Ohr. „Da — hatte er genau und scharf das gleiche Gefühl wie damals, als er in seine Knabenuhr hineingelauscht. Es geschieht so, daß die gleichen Stimmungen, dieselben Gefühle wiederkehren, nur unter veränderten Umständen . . . Er fühlte plötzlich wieder, daß das Dasein nichts Unerschöpfliches sei und fühlte dazu, daß er schon ein Bedeutendes aus dem damals in frühester Kindheit unergründlich scheinenden Brunnen geschöpft habe. Er sah es mit Schrecken: halb war er leer!

---

gesetzt werden konnte! Entsprächen a u. b der Länge einer Novellenseite nur, so wäre es sinnlos, nach Übereinstimmungen zwischen dem Vergleichsbild und dem Kathredalquerschnitt zu suchen. Es erübrigt sich, dies näher auszuführen. Die Höhen der beiden Geschosse sind annähernd gleich. Bis auf den in Bild 5 eingezeichneten „Fehlbetrag" beträgt somit das Verhältnis des unteren zum oberen Geschoß 1:1, wie es in Bild 4 angenommen wurde. Genau das gleiche Verhältnis entsprechender Teile wird im Langhausquerschnitt der Kathedrale von Amiens sichtbar *).

*) hierzu K.— H. Clasen: „Die gotische Baukunst", S. 60.

. . . Er sah deutlich wieder wie als Knabe vom Berge der Diesseitigkeit die Grenze vom Ausland des Todes blauen. Nur schon viel klarer, viel näher" (S. 58/59).

Zwischen den Erlebnissen der Knaben- und Mannesjahre liegt das Geschehen, das die „Uhr von Gold" zum Mittelpunkt hat. Bild 6 deutet in der Strecke A (Anfang)

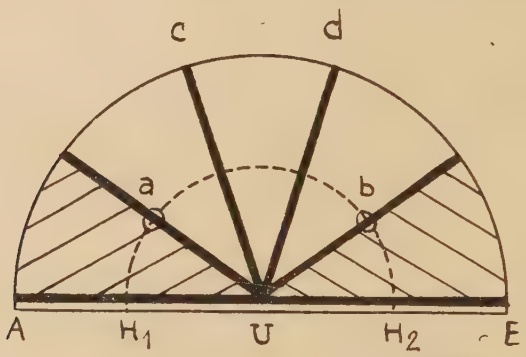


Bild 6

bis E (Ende) die Gesamtausdehnung der Erzählung an. Die Erlebnisse Jakobs liegen gleichsam auf einer Linie. Im Abstand E von A wird die Entwicklungsstrecke erkennbar, die zwischen beiden Erlebnissen liegt. Ihre Mitte bildet U (Uhr), von der aus das Auf und Nieder des Geschehens im Bogen bestimmt wird. U ist die Mitte für den Gesamtverlauf der Erzählung. Die stetig verlaufende Bogenlinie mit ihrem Mittelpunkt schafft ein Halbkreisbogenfeld. Dieses Bogenfeld gibt eine erste Umgrenzung vom Aufbau der Erzählung. Die Aufteilung des Feldes macht eine Ordnung sichtbar, wie sie wiederum einer Gebäudeplanung gleichkommt.

In vorliegendem Werk können fünf größere Abschnitte unterschieden werden. (Ponten macht diese Abschnitte nicht sonderlich kenntlich. Wie er überhaupt im Gegensatz zu den bisher behandelten Werken Abschnitte durch Leerzeilen nicht hervorhebt.) Der erste Abschnitt beginnt mit dem Zeiterlebnis des Knaben Jakob und schließt mit der Schilderung des verhängnisvollen Uhren-

geschenkes an ihn (bis S. 18). Zweiter Abschnitt: Der Vater fühlt sich entehrt. Die goldene Uhr, einst Anerkennung seiner Frau, wurde ihm von dieser für den Sohn genommen. Darüber wird er krank. Er erholt sich nur langsam. Mit seiner Genesung setzt ihm die erlittene Entehrung erneut zu (bis S. 28). Der dritte Abschnitt führt uns bis zur Aussprache zwischen Vater, Mutter und Sohn. Der Vater sagt, weshalb er mürrisch und schließlich krank wurde (bis S. 38). Doch hebt dies die Vereinsamung der drei Menschen voreinander nicht auf. Der Vater leidet zumeist darunter. Er wird unverantwortlich. Jakob wacht über Vater und Mutter (bis S. 48). Im letzten Abschnitt versuchen Sohn und Mutter alles, den Vater zu retten. Doch sind sein Zerfall und sein baldiger Tod nicht aufzuhalten. Die Erzählung schließt mit dem Zeiterlebnis des Mannes Jakob ab (S. 60).

Die fünf Abschnitte sind ihrem Seitenumfange nach annähernd gleich! Beim Einbau in das Bogenfeld ergeben sich fünf Segmente, wie es Bild 6 veranschaulicht.

Diese Zeichnung entspricht der Anlage des Langhausabschlusses der Kathedrale von Sens (Grundriß) [1]). Hier bilden Chor und Kapellenumgang einen fünfgeteilten Halbkreis. Mit der Aufnahme dieses Vergleiches läßt sich auch das Verhältnis von Vater, Mutter und Sohn zueinander darlegen.

Die „Uhr von Gold" wird zum Zerwürfnis in der Familie Untraut durch Jakob, der sie zur Anerkennung ersten schriftstellerischen Erfolges von der Mutter zum Geschenk erhält. Mit der Uhr wird Jakob zum Mittelpunkt des Geschehens. Nichts geschieht, ohne daß es nicht in Jakob und „seiner" Uhr Ursprung und Begrenzung fände (insofern als durch das Uhrengeschenk an Jakob das Zerwürfnis in der Familie und der Tod des Vaters nicht denkbar sind). Mit ihm ist somit zugleich auch der Radius des Bogens festgelegt. In Bild 6 geben ihn die Segmentgeraden wieder (stark ausgezogen). So ist die Bedeutung Jakobs für jeden Abschnitt des Bogenfeldes klar ablesbar.

---

1) hierzu K.—H. Clasen: „Die gotische Baukunst", Abbildg. 25, S. 33

Ohne der bisherigen Deutung zu widersprechen, kann auch im Bogen die Person des Vaters gesehen werden. Denn sein Elend steigt beständig an, bis zu dem Tag, an dem er sich vor Frau und Sohn ausweint und beschämt. Das brachte die Aussprache mit sich, in der ihn sein verletztes Gefühl überrannte. Dieses Geschehen behandelt der mittlere Abschnitt der Erzählung (Bild 6, c—d). Sodann steigt der Bogen abwärts, wie nun auch das Leid des Vaters zur Neige geht, nun, da es ihn nicht mehr so hart treffen mag bei dem beginnenden körperlichen und geistigen Zerfall.

Mit dem inneren Bogen H_1—H_2 (gestrichelt) ist die Stellung Frau Hildas aufgezeigt. Dieser Bogen tritt in der Kathedrale von Sens in jenem Halbrund in Erscheinung, mit dem sich das Chor von seinen Kapellen klar absetzt. Für unsere Erzählung zeigt er die Stellung Hildas zu Mann und Sohn an. Hilda ist mit dem Geschick ihres Mannes verbunden. Aber so wie die Bogen voneinander Abstand halten, so ist auch das Leben der Ehegatten ein doppeltes und ohne E i n heit. Die Gedanken Hildas gehen um ihren Sohn. Er soll Offizier werden. Dem Mann ist das gleichgültig, wie er keinerlei Anliegen mit der Frau teilt, die Jakob angehen. Nur auf Anweisung des Sohnes hin ist Hilda bereit, die Pflicht ihrer ehelichen Liebe zu erfüllen. Das zeigt die innere Entfremdung zwischen Mann und Weib in aller Trostlosigkeit auf. Zugleich deutet es auf die Abhängigkeit hin, in der die Mutter zum Sohne steht.

Das Verhältnis von Vater, Mutter und Sohn zueinander läßt nicht zu, „Gefühl zu zeigen . . . Genug, sie wußten voneinander, daß sie es hatten" (S. 21/22). Das allein aber kann nicht genügen, ihre Einsamkeit aufzuheben. Plötzlich weiß Herr Untraut nicht, „ob man es von ihm wisse", daß er Gefühl habe. Und seine Zweifel bestehen zu Recht; denn Mutter und Sohn ahnen nichts von der Kränkung, die er erfuhr. So sehr Jakob am Geschick seiner Eltern beteiligt ist, und so sehr es seiner Person zugeordnet sein mag (Bild 6!) — der Abstand der drei untereinander bleibt bestehen. Wohl steht die Mutter dem Sohne näher als der Vater — wie es im Vergleich der

innere Bogen in seiner Nähe zu U aufzeigt — doch weiß die Mutter von dem Zeiterlebnis ihres Sohnes, das ihm im Knaben- und Mannesalter so eindringlich zuteil wurde, nichts. Anfang und Ende der Erzählung weisen auf das Alleinsein Jakobs in diesem Erlebnis hin. Auch das Vergleichsbild bringt die Beziehungen zwischen dem 1. und 5. Abschnitt zum Ausdruck. Die Punkte a und b entsprechen der markantesten Pfeilerstellung zwischen Chor und Kapellenkranz von Sens. Hierdurch ist im Bau der Erzählung einerseits die Entsprechung von 1. und 5. Segment betont wie zum anderen die mittleren Segmente a bis b augenfällig werden. Hierin erweist sich ebenfalls die zentral gerichtete Ordnung der Erzählung.

Von gleich knapper Prägung und wohlausgewogener Fügung wie die bis dahin besprochenen Werke Pontens können auch „Jungfräulichkeit" (jüngere Fassung 1920!), „Der Gletscher", „Die letzte Reise", „Frau im Süden" und „Der Urwald" gelten. Nach den vorangegangenen ausführlichen Besprechungen mögen hier kurze Hinweise genügen.

Ein Versuch, die Personen von „Jungfräulichkeit" in ihrer Bedeutung füreinander übersichtlich darzustellen, könnte etwa so ausfallen:

Bild 7

Als Hauptblöcke stehen sich Rochus (R) und Genovefa (G) gegenüber. Sie überragen im Gesamtgeschehen alle anderen Mitspieler. Auf der Seite Rochus wie Genovefas sind es zunächst die Mütter (M 1 und M 2), die auf das Leben der Kinder tatkräftig einwirken. Und auf bei-

den Seiten spielen die Väter der beiden (V 1 und V 2), Mattes und „die Kuh", eine gleich untergeordnete Rolle.

Hier sei die erste Fassung von „Jungfräulichkeit" als Langform erwähnt (ersch. 1911). Sie behandelt in geradezu hemmungsloser Ausführlichkeit das Schicksal Rochus und Genovefas. Hier ist nichts zu erkennen von dem feinen Bau, wie er nur schon allein in der Abgrenzung der Personen zueinander in dem späteren Werk zum Ausdruck kommt. Das neue Werk steht da als eine echt Pontensche Meisterleistung: knapp (109 Seiten), die Statik von Stütze und Last betonend. Füllsel vermeidend; demgegenüber kann die erste Fassung nur wie ein Wühlen im Stoff (rund 500 Seiten!) erscheinen.

Die Bergreisegeschichte „Der Gletscher" ist ebenfalls sorgfältig gebaut. Das (schon erwähnte) Schema in der „Methodik des Deutschunterrichts" läßt dies ohne weiteres erkennen[1]): es macht eben jenes Gleichgewicht der Bauglieder deutlich, das von den bis dahin besprochenen Kurzformen immer wieder betont werden konnte.

„Die letzte Reise" läßt Mann und Weib in den Gestalten Hermenegild und Rose in einer Zwei-Einheit verbunden sein, wie es in architektonischer Formung mit dem Zusammenschluß zweier spiegelgleichen Bogenhälften eines gotischen Fensters verglichen werden kann.

Ein Bild für die „Frau im Süden" ließe sich mit einem gleichseitigen Dreieck wiedergeben. Eleninetta ist an zwei Männer gebunden. Sie gehört beiden an, ohne einem ganz zu gehören. Sie liebt Friedrich, den Mann ihrer geliebten deutschen Heimat, und die Ehe bindet sie an Federigo, den Edlen, der ihr alle Liebe zuwendet, ihr aber keine Heimat geben kann. So bleibt der Abstand zwischen ihr und den beiden trefflichen Männern immer der gleiche — wie die Entfernung zwischen einer Spitze und den beiden anderen Spitzen des angenommenen Dreiecks immer die gleiche bleibt. Sommer für Sommer fährt Eleninetta zu Friedrich – nordwärts. Und immer wieder kehrt sie zurück zu Federigo , dem Treubesorgten. Die Novelle umfaßt nur wenige Seiten. Sie stellt ein Meisterwerk dar

1) s. S. 43 in dieser Arbeit

an ausgewogener Zuordnung der Personen zueinander Baukunst sorgfältiger, edel-zweckdienlicher Fügung.

„Der Urwald" schildert das Aufgehen Gudula von Gibichens in dem still sich vollziehenden Naturgeschehen ihres Tropenhauses. Die Darstellung verläuft mit einer geradezu unbestechlichen Ruhe und stellt darin ein Stück Wachstum dar, wie es sich auch in Gudulas Pflanzen-Tier-Naturwerdung vollzogen haben mag. Diese Ruhe ist aber ohne herumschweifendes Verweilen. Mit ihr nimmt das Geschehen seinen Anfang und findet mit ihr sein Ende, sodaß die architektonische Haltung dieser Novelle wohl mit einem sanft auf und absteigenden Bogen verglichen werden darf, der sich — wie in der „Uhr von Gold" — aus völlig beherrschen Einheiten gleichmäßig rundet.

In den Novellen und Erzählungen des Romanes „Salz" wird in knapper, oft expressionistisch harter Wortgebung und zuweilen in skizzenhafter Andeutung erzählt. Diese Kurzformen stellen etwas Neues im Schaffen Pontens dar. Zeitströmungen taten das Ihre. Das in dem Roman Gewordene zeigt fraglos manche Unausgeglichenheit, auch in den Einzelstücken seines Aufbaues; so in den nicht sonderlich gebauten, mehr hingeworfenen Gesprächen in „Weißbrot" oder in der „Fahrt nach Aachen". Dennoch sind diese Kurzformen von fester Fügung.

Die Anfänge von dem „Haus des Arztes", von der „Unterredung im Grase", von der „Ersten Rheinreise", um einige zu nennen, sind in ihrer kernigen Bestimmtheit klar umrissenen Fundamenten zu vergleichen, die die auf sie gefügten Baukörper durchordnen. So bestimmt im „Haus des Arztes" gleich der Anfang das Unternehmen der Knaben und des Mädchens Anne, das geheimnisvolle Arzthaus zu durchforschen, koste es, was es wolle. Knapp, gleichsam die Struktur des Aufbaues immer durchschauen lassend, wird der Versuch und das Gelingen des Überfalls geschildert. Fernab aller Umständlichkeit geht die Schilderung ihrem Ende zu.

Nicht anders bei der „Ersten Rheinreise", der „Erziehung zum Manne". Der Knabe Ulrich steckt voller

Weltwissensdrang. Seinen Eifer nährt die Mutter, die zur Anerkennung guter Schulleistung mit ihm an den Rhein fährt. Auf dieser Reise lernt er Zug um Zug die ihm bis dahin fremd gebliebene Lebensnacktheit kennen. So, als er mit aufgespannten Sinnen einen Ehebruch an Bord des Schiffes wahrnimmt. Und eine Erkenntnis dämmert ihm auf, in die alle Frauen dieser Reise eingeschlossen sind: „Wieder riß ein Vorhang zur Welt vor ihm auseinander, und alles floß ihm zusammen: Lügnerin, Engel, Magdalena, Rosa, Frau Exzellenz, Helferin, barmherzige Schwester, Leutnantsliebchen, Ehebrecherin, alles zu einem: Weib!" (Im „Knaben Vielnam", S. 92). Und endlich, vor dem Verlassen des Schiffes, nimmt er das Wort eines Grafen auf: „Die Sinnlichkeit ist Täuschung, Sinnigkeit ist Wert, Geistigkeit das Größte" (S. 100). Unmittelbar nach diesem Wort sieht Ulrich an der Lände das Wiedersehn zwischen einem Arbeiter und seiner Frau. Es läßt keinen Zweifel bestehen über die Freude der beiden an dem nun baldmöglichen Bettgenuß. Da, vor dem kaumverhüllten, naturgewollter Geschlechtslust, erkennt Ulrich die Nichtigkeit des gräflichen Wortes. „Ein neuer, wie ihm schien letzter Vorhang zerteilte sich und rauschte nach beiden Seiten auseinander; und er meinte, nun erst sähe er die innere Bühne der Welt" (S. 100). Das statische Gerippe dieser Novelle, die „Erziehung zum Manne", greift fühlbar durch den gesamten Novellenbau.

Nicht anders in der Erzählung „Unterredung im Grase". Von Viktoria ist die Rede, einem schönen Mädchen, Tochter eines Grubendirektors, das von einem Jüngling geliebt wird. Den Jüngling bewegt die Frage: „Ob Viktoria auch Strumpfbänder aus Seide trüge und hoch oben am Gürtel befestigt ?" („Jüngling in Masken" S. 38). Und um diese Frage dreht sich der Reiz und die Spannung des Gesprächs zwischen Felix und Viktoria im Garten des Vaters. Die Antwort auf diese Frage gibt Viktoria selbst, und während sie an ihren Beinen nestelt, nachzusehen, ob sie wirklich die von Felix erratenen mausgrauen Strumpfbänder anhabe, erhascht der hoffnungslos Liebende ein wenig Nacktheit von dem schönen Leib des Mädchens. Die „Unterredung im Grase" dauert aber dem

Grubendirektor, der von ferne zusieht, zu lange. Barsch holt er seine Tochter von der Seite Felix, und von da an durfte er „natürlich nicht mehr in den Garten gehen . . .“ (S. 56). Frage und Antwort nehmen wie eine Achse Anfang und Ende des Gespräches in Anspruch. Sie bestimmen die Mitte eines schlichten Baues, dessen architektonische Formen sich nur auf diese Mitte hin ausrichten.

Die Novellen des „Romanes in Verkleidungen“ sind unabhängig voneinander vollauf verständlich. Sie bedürfen einander nicht wie Stütze und Last. Somit ist der von Ponten gedachte Romanbau (Im „Knaben Vielnam“: „Das Buch baut sich auf aus den Novellen“ . . . — S. 7 —), im wörtlichen Sinne als Bau nicht zu nehmen.

III. Kapitel

Die Langformen

Die genaue Durchsicht der Kurzformen ließ den Schluß zu, daß Ponten in seinem Werke mit der Vorstellung architektonischer Gesetzmäßigkeit gearbeitet hat. In der Anlage des „Babylonischen Turmes" tritt dies ganz offen zu Tage. Sie erfolgte nach „Fundament" und „Stockwerken", wie die größeren Abschnitte dieser Dichtung benannt sind. Allein dieser (rund 500 Seiten umfassende) Roman vermag als B a u werk trotz seines mit bausprachlicher Bezeichnung geordneten Stoffes nicht zu überzeugen. Und dies insbesondere nicht, nachdem Ponten den Leser an der ausgewogenen Tektonik seiner Novellen geschult hat.

Gewiß darf der Roman der der Novelle eigentümlichen Knappheit entbehren, doch müssen alle Bauteile dem Umfange wie ihrer Wichtigkeit nach sich dem Bauganzen wohl einfügen. Daß dem im „Babylonischen Turm" zuwider gehandelt wurde, soll an einigen Beispielen aufgezeigt werden.

Schon bald, nachdem von den mächtig aufstrebenden Großjohannleuten die Rede war, trifft diese Familie eine erste, zwar leichte Erschütterung: ein Kaufvertrag wird unmittelbar vor der Unterzeichnung zurückgenommen (S. 77). Hiervon wird im 1. Stock berichtet. Und schon im 2. Stock weiß der Leser durch den Abschnitt „Der Wechsel" (S. 110 ff.), daß das Haus Großjohann ernstlich gefährdet und daß der Zusammenbruch sicher ist. Hierauf bauen sich nun bis zum völligen wirtschaftlichen Bankerott und bis zum völligen seelischen Verfall, bis zur „Sprachverwirrung" dieser Familie, noch 17 Stockwerke und ein Schlußstein, „Der letzte Stein", auf. Alle Möglichkeiten eines traurigen Lebens werden durchgegangen. Dies allein weist schon ins Unarchitektonische, auf ein Zuviel an Stoff und ein Zuwenig an Gestaltung hin.

In einem guten architektonischen Gefüge hat jedes Glied seine Aufgabe und ist unentbehrlich. Im „Babylonischen Turm" hingegen sind manche Stockwerkabschnitte in ihrem tektonischen Sinn fragwürdig. So dürfte im 2. Stock der Abschnitt „In Gottesruh" zu ausführlich geraten sein. Vom 3. Stock könnte der ganze erste Teil „Mädchenfreundschaft" fehlen, ohne daß damit dem Leser Unverständlichkeiten entstünden. Dieses Stockwerk ist zudem ohne rechte Einheit. Die Abschnitte „Mädchenfreundschaft", „Der taube Leo", „Der Büßer", „Onkel Winfried", „Die Trinker" ordnen sich nicht wie Stütze und Last zueinander; sie stellen vielmehr eine Reihung von Geschehnissen dar. Dabei ist die Reihung nicht einmal eine notwendige; denn eine Vertauschung der Abschnitte „Der Büßer" und „Onkel Winfried" brächte das Stockwerk durchaus nicht zum Zusammenbruch.

In seiner Breite baulich nicht erforderlich ist auch „Der Taschenspieler", 6. Stock, wie auch der gesamte 8. Stock: „Das Fest" (S. 249). Hier ist insbesondere das Gespräch der Bediensteten auffällig. Breit, weitschweifig dürfte auch der Anfang des 10. Stockes, „Die Luft", gestaltet sein. „Der Rat der Alten" im gleichen Stock erscheint überflüssig; denn wir wissen bereits hinreichend, auch aus dem Munde des Volkes, wie man über die Großjohannleute denkt. Der Beginn des 11. Stockes, „Berthold", ist nur eine peinliche Ausmalung der Elendslage der Großjohann, aber kein Weiterbau. Ebenfalls bedeutet der Abschnitt „Wolken in der ‚Luft'", gleicher Stock, kein Weiterbauen. Wir wissen ja schließlich genug, nur schon aus dem 10. Stock, welch krankhaft müdes Verhältnis Gabriel und Gertrud bindet. Weiterhin scheint der Tod von Werners Vater mit dem Gesamtgeschehen nicht notwendig verknüpft zu sein (S. 319—S. 327). Vom 13. Stock ab geht das Bauen überhaupt nicht mehr recht „vorwärts". Die Erwähnung der Gläubiger, die, wie schon mehrfach dargestellt wurde, die Großjohannwohnung gerade zu stürmen (16. Stock, S. 401), wirkt nur noch als Häufung. Von Architektur kann hier keine Rede mehr sein.

Selbst die Kapitelfolge vermag zuweilen in ihrer B a u fügung nicht recht zu überzeugen. So könnte die „Be-

kanntmachung" des 5. Stockes wohl mindestens ebenso gut vor dem 2. Abschnitt, „Keine Spur", des 6. Stockes stehen. Darüber hinaus bilden die Stockwerke kein unerläßliches Aufeinander, sodaß das Herausnehmen des einen oder anderen das Bauwerk nicht unmöglich machte.

Der Seitenumfang der Stockwerke schwankt zwischen 9½ (14. Stock) und 35 (2. Stock) Seiten. Eine Gesetzmäßigkeit in den Höhen der Stockwerke zueinander ließ sich nicht finden. Auch hierin unterscheidet sich der „Babylonische Turm" deutlich von den Novellen.

Die „Fundament- und Stockwerk"einteilung dieser Dichtung kann somit als eine vollkommen äußerliche gelten.

In „Peter Justus" wird ein Spieglein erwähnt (S. 218). Ponten weist darauf hin, wo schon einmal die Rede von ihm war: „Es hängt im Gebäude dieses Buches im Saale des vierten Abenteuers an der Wand der Seite 128". Diese Worte bezeugen wieder, daß Ponten wie im „Babylonischen Turm" Dichten und Bauen gern auf gleiche Gestaltungsvorgänge bezieht. Doch können sie hier wie dort nur äußerlich, als Redewendung, verstanden werden; der Roman „Peter Justus" ist fern von kunstvoll gebautem Gefüge — wie Ponten dies auch gleich zu Anfang der Abenteuerfolge vermuten läßt, wenn er sagt: „Peter Justus war gesegnet unter den Weibern. Woher das kam und wohin es führte, soll mit allen Einzelheiten erzählt werden" (S.1) . Wilhelm Schneider nennt diesen Roman neben den ersten Fassungen von „Jungfräulichkeit" und „Siebenquellen" einen schlimmen „Zeugen für ungebändigte und maßlos ausgegebene Dichterkraft" [1]).

Auch in seinem Romanwerke „Volk auf dem Wege" hat Ponten architektonisches Bauen, wie es zu einem großen Teil an seinem Werke zu verfolgen war, aufgegeben. Hier geht es nicht mehr an, mit architektonischen Gleichnissen seinem Werke näherzutreten. Der Vorstellung bleiben Bilder von abgemessenen Räumen, von scharf umgrenzten Grundrissen oder von klar erkennbaren statischen Gerüsten versagt. Schon der Umfang dieser Werke

1) im Vorwort zum „Meister", Schaffsteinbändchen Nr. 145

setzt dieser Ausdeutung unüberwindliche Hindernisse entgegen.

Eine Betrachtung des „Rheinischen Zwischenspiels", des 3. Buches der Folge, soll einen Einblick geben in ein Gestalten, das den architektonischen Formwillen nicht mehr erkennen läßt.

Von Anfang an ist dieses Werk sehr breit angelegt. Christian Heinzberg verläßt das Wolgaland, um die Heimat seiner Ahnen zu sehen und, um von diesen selbst zu erfahren. Erste Eindrücke von seiner Reise nach Deutschland werden geschildert, seine Aufnahme an der Grenze, seine Rheinfahrt und seine Bekanntschaft mit der Winzerfamilie Kädrich und deren Freunde, dem Doktor und dem Pfarrer. Schnell werden sie ihm alle zu Freunden. Doch bald verläßt er sie wieder, weiter den Ahnen in Speyer nachzuforschen. Nach etwa einem Viertel des Buches erfahren wir unvermittelt, daß Christian in Speyer ein Jahr verbracht habe. Von seinen Erlebnissen dort wird nur wenig berichtet. Auf dem Wege nach Schwetzingen gehen seine Gedanken der Frage nach, weshalb die einen seiner Vorväter nach Pennsylvanien, die anderen ins Wolgaland gezogen seien. Überdies kommt er in den Ort, besucht den Sonntagsgottesdienst und hört eine Predigt, in der vom einstigen Zerstörungswahnsinn der Franzosen die Rede ist, dem viel rheinisches Land zum Opfer gefallen. Kurz nach dem Erlebnis dieser Predigt läßt Ponten Christian ein Buch lesen: „Die Stunde Heidelbergs". Diese viele Seiten umfassende Schilderung gibt einen ausgezeichneten Einblick in die Art der Erledigung politischer Geschäfte am Hofe Ludwigs und läßt darüber klar werden, mit welch ausgesuchter Verlogenheit das Ehrenwort für die Erhaltung Heidelbergs gegeben wird, um es zu gelegener Zeit mit Brand und Verwüstung überfallen zu können. So trefflich dieses Geschichtsbild ist, es dürfte im „Rheinischen Zwischenspiel" nicht den rechten Platz haben. Und dies soll im Hinblick, auf das Gesamtwerk der Romanfolge „Volk auf dem Wege" gesagt sein; denn von der Zerstörungsarbeit der Franzosen lesen wir ja schon im „Speyerer Vorspiel" (im Band „Die Väter zogen aus"). Ein erneutes, ausführliches Daraufzurückkommen erscheint

auch deshalb nicht erforderlich, weil Heinzberg unmittelbar vor seiner Lektüre von der Zerstörung seiner Vorväterheimat in der Predigt hört. Die schnelle Folge der Erlebnisse, die ihm Predigt und Schrift vermitteln, wirkt nicht als Weiterbau. Drei Seiten vor der „Stunde Heidelbergs" heißt es: „Tief erschüttert trat Christian Heinzberg als der erste Hörer auf den menschenleeren sonnenweißen Platz hinaus" (S. 126). Und sogleich nach seiner Lektüre: „Erschüttert und verstört ließ Christian das Buch auf sein Knie sinken" (S. 174). Die Schilderung verdoppelt hier ein Erlebnis, statt es zu steigern (was auch die auffallend gleiche Wortgebung „erschüttert" empfinden läßt).

Architektonisch bedeutet dies alles nicht mehr als die Einschiebung eines überflüssigen Baukörpers. Er ist statisch nicht erforderlich. Er ist in seiner erheblichen Ausweitung ein Zuviel an Stoff, eine Belastung des architektonischen Raumes. Ein abschließendes Urteil soll damit noch nicht ausgesprochen sein. — Zunächst seien noch einige andere Züge dieses Werkes aufgezeigt, die eine architektonische Vorstellung, wie sie in der Besprechung der Kurzformen entgegentrat, einfach ausschließen.

Vor dem Spaziergang der „Großen" kratzt sich Willy, der Hund (S. 210). Bruno will ihn flohen. Hastig läuft er auf ihn zu und fällt. Hierbei trägt er Hautabschürfungen davon, die heftig schmerzen. Diese kleine Begebenheit wird nun mit einer Wichtigkeit behandelt, die peinlich berührt. Noch nach 24 Seiten kommt das Wort auf sie zurück. Peinlich wirkt dies deshalb, weil der Leser auch bei gutem Willen dieser Schilderung keine solche Wichtigkeit beimessen kann, wie sie ihr die Dichtung zuweist. Zumal auch Brunos Flohfang für das Geschehen im „Rheinischen Zwischenspiel" nichts bedeutet. Zur Kennzeichnung Brunos, der den Schmerz tapfer verbeißt, trägt diese Begebenheit gewiß einiges bei; daß es dazu aber des angedeuteten Aufwandes bedurfte, will nicht überzeugen. Auch die häufige Erwähnung des Hundes Willy ist eine architektonische Überladung.

Ein allzulanges Verweilen in einer Stimmung ist mit der gehäuften Einstreuung von Rheinliederstücken gegeben. Da singt wein- und rheinselig „de Bonne Männe

Gesangvejein": „Nur am Rhein, da will ich leben . . ." (S. 269/70). Kurz danach (auf der gleichen Seite) wird der Kehrreim noch einmal angedeutet. „Nur am Rhein . . ." Und drei Seiten weiter: „. . . nur am Rhein geboren sein" (S. 274). Nicht genug hiermit, zwischen dem ersten und letzten „Nur am Rhein" liegen noch drei weitere Liedbrocken eingestreut.

Die beharrliche Schilderung der Weinseligkeit soll gewiß einen Grundton abgeben zu den (unaufhörlichen) Gesprächen zwischen Christian und den Kädrichleuten nebst deren Besuch und Freunden. Das alles aber ist zu sehr Abklatsch der Wirklichkeit als Gestaltung. Auch das Kaffeetrinken beim Doktor kann hierzu angeführt werden. Auf sieben und einer halben Seite zeigt uns die Darstellung die froh beim Kaffee Vereinten in einem Hin- und Her- und Allerleigespräch. Währenddessen läßt der Doktor ein Spielwerkchen das Lied vom Kaiser „Napolium" spielen, und für die rheinfrohe Stimmung in Hörweite der Kaffeetrinkenden sorgen zehn Liedstücke, die schnell einander folgen (auf knapp 8 Seiten!). So: „Ein rheinisches Mädchen beim rheinischen Wein . . ." (S. 279). „Es liegt eine Krone im tiefen Rhein" (S. 284). „. . . gehörte dies Herz an dem Rhein nur mir, ich gäbe die Krone, die Leier dafür"! (286). Wie weit ist dieses Gespräch in seiner Wirklichkeitskopie entfernt von der künstlerischen Einheit eines solchen, wie es in der „Insel" (Spiridion-Maria) geschaffen wurde!

Die behandelten Einzelzüge können als Mängel aufgefaßt werden, gleich welche (formale) künstlerische Absicht der Dichtung zugrunde liegt.

Anderseits aber läßt sich im „Rheinischen Zwischenspiel" wie in der gesamten Reihe „Volk auf dem Wege" eine unarchitektonische Haltung verfolgen, die zu Recht besteht, und hier geht es nicht an, mit dem Maßstab der streng und wörtlich zu nehmenden Architektur die genannte Romanfolge abzutun. Zur Darlegung der hier gemeinten unarchitektonischen Haltung sind zwei epische Formen zu unterscheiden: eine solche, deren Aufbau sich in greifbar architektonischer Ordnung darstellt, wie es an den Novellen Pontens zu erkennen war, und eine solche,

deren „Aufbau“ vornehmlich an inhaltlichen Zusammenhängen zu verstehen ist, wie es Petsch in einer zusammenfassenden Bestimmung kennzeichnet: „So laufen in merklicher und doch nicht aufdringlicher Weise verschiedene Linien nicht nur nebeneinander her, sondern durcheinander hin, mit mancherlei Kreuzungen und Verschlingungen, um sich zuletzt zu vereinigen . . . die Bilder fließen ineinander, und wir nehmen erst aus der Entfernung, oft von hinten her, den wohlgefügten Aufbau des Ganzen wahr“ [1]). Eben dieser Haltung ist das genannte Werk Pontens mehr als irgend einer anderen nahe. Ob es ihr genau entspricht, das zu untersuchen wäre eine Sonderaufgabe. Hier gilt es nur, festzuhalten, daß eine Dichtung, die sich in der Richtung der von Petsch gezeichneten Gesetzmäßigkeit versucht oder erfüllt, schlechthin unarchitektonisch sein muß. Dort, wo Linien „nebeneinander her“ und „durcheinander hin“ laufen, wo Bilder „ineinander“ fließen, wo der Aufbau „von hinten her“ erst wahrgenommen werden kann, dort kann von Architektur im strengen Sinne nicht mehr die Rede sein. Hier stehen Begriffe im Spiel, die völlig unarchitektonisch sind.

Wollte man das Werk „Volk auf dem Wege“ architektonisch fassen, wie es mit den Kurzformen geschehen ist, so ergäbe dies einen wahrhaft babylonischen, d. h. künstlerisch unmöglichen Bau. Auch schon das Verhältnis der einzelnen „Epos“teile zueinander schließt die Vorstellung von einem architektonisch gegliederten Bau aus. So teilt Ponten das „Rheinische Zwischenspiel“ dem Umfange nach in folgende Abschnitte ein: 24 Seiten, 11 Seiten, 69 Seiten, 10 Seiten, 10 Seiten, 24 Seiten, 12 Seiten, 8 Seiten, 19 Seiten, 3 Seiten, 43 Seiten, 17 Seiten, 163 Seiten, 12 Seiten, 12 Seiten, 7 Seiten.

Ohne unsinnige Konstruktionen sind da architektonischer Bau und epischer „Aufbau“ im Sinne Petschs nicht auf einen Nenner zu bringen.

Somit konnte in doppeltem Sinne unarchitektonische Haltung verfolgt werden; zunächst als Mangel — in einer unzureichenden künstlerischen Gestaltung — sodann als Absicht, in einer wesensmäßig unarchitektonischen Form,

1) R. Petsch: „Wesen und Formen der Erzählkunst“, S. 276

die hier abschließend besser außer-architektonisch genannt sei. Im zweiten Fall ist keinerlei Werturteil gemeint.

Für Pontens Ordnungswille spricht, daß er den gewaltigen Stoff der Romanfolge „Volk auf dem Wege" mehrfach umgearbeitet hat. So wurden die in dieser Reihe zuerst erschienenen Bände „Wolga Wolga" und „Rhein und Wolga" verworfen. Je ein Stück dieser Bände wurde in den Band „Die Väter zogen aus" aufgenommen. Weitere Bände der Romanreihe sollen folgen.

Der Roman „Die Studenten von Lyon" ist mit seiner peinlich genauen Schilderung der Seelenlage der Studenten vom ersten Verhör an (ab S. 127) bis zum Hinrichtungsmorgen (S. 339) der zerpflückenden Arbeit einer Seelenschilderung sehr nahe. Seine breite Anlage stellt weniger episches Geflecht, Notwendigkeit, als vielmehr Weitschweifigkeit, Mangel an künstlerischer Gestaltung dar, wie es im „Rheinischen Zwischenspiel" auffiel. So scheinen die Gespräche der Studenten mit Calvin und hernach mit Peloquin alle Möglichkeiten dessen zu enthalten, was hätte gesagt werden können. Und ebenso wie hierin wird auch in dem Brief Calvins „an den Pfarrer Gwalther in Zürich über einen Zuständigkeitsstreit des Lyoner Erzbischofs mit der Pariser Regierungskammer" (S. 188 ff.), in den Gesprächen Orys mit Peter (S. 227 ff.), und mit allen fünf Studenten (244 ff.) und mit der Verwicklung der französischen Regierungskammer in den Prozeß (S. 270 ff.) — um nur einige Beispiele zu nennen — zuviel geschichtliches und philosophisches Material ausgebreitet. Gewisse Zeitumstände sind damit wohl „belegt"; in dieser ausführlichen Darlegung sind sie aber mehr Quelle als Gestaltung.

Zu ausführlich dürften auch die unermüdlichen Wiederholungen der Spiegelfechtereien und der Verführungskünste des Inquisitors sein. Wir empfinden, daß nach dem letzten Brief Calvins an die Studenten (Schluß des Briefes S. 307), nachdem sie sich in ergreifender Schlichtheit mit ihrem Schicksal abgefunden haben, kein Verführungsmittelchen Orys mehr angewandt werden dürfte. Aber nun wird noch von einer neuen Verkettung erzählt: Peter liebt Frau Navières, die Mutter Peterchens. Der Inquisitor schließt beide am Abend vor dem Tag, an dem die Ver-

brennung stattfinden soll, in die Zelle Peters ein. Doch die nun folgende Liebesnacht bringt nicht den von Ory heiß ersehnten Erfolg (S. 326). Schließlich wird die Verbrennung noch einmal verschoben, weil Frau Navières an Peter einen Brief schreiben will, von dem Ory erhofft, daß er wenigstens Peter umstimmen werde. Der Brief selbst enthält in aller Offenheit alle Stufen eines verzweifelten Frauenherzens.

Außer der bis dahin gezeigten Unarchitektur liegt eine solche auch in der Behandlung der Figuren der fünf Studenten vor. Von Peter, Peterchen und Martial haben wir eine genaue Vorstellung; Karl und Bernhard hingegen erscheinen zu schwach gezeichnet. Auch dies zeigt, wie sehr sich Ponten davon entfernt hat, klar umrissene Verhältnisse der Personen zueinander zu geben (vergl. „Der Meister"!).

Ebenso wie das Gesamtwerk „Volk auf dem Wege" nicht mit dem architektonischen Wertmaße gemessen werden darf, so auch nicht „Seine Hochzeitsreise". Sie kann als eine trefflich abgefaßte „Chronik" gelten. In fast jedem Teil dieser „Chronik" wird ein Stück Wirklichkeit lebendig nachgezeichnet.

Die Personen treten auf und verschwinden, wie es das Leben kennt. Da ist der liebenswürdig-unverschämte Stallmeister, der Rethel für einen Zeichenlehrer hält und nach einem Stück gemeinsamer Fahrt ein kleines Kompliment auf die Hände Frau Rethels haucht, um diese kleinen Hände „mit noch eben erlaubtem Grade von Zärtlichkeit" zu küssen (S. 31). Da müssen sich „Rethels" mit dem italienischen Kutscher herumschlagen, der sie auf Alpenstraßen mit seiner verteufelten Fahrkunst erschreckt, ihr Staunen erweckt und schließlich die Frau ermüdet und Rethel erfreut und beide zum guten Schluß begaunert. In Florenz treffen die Reisenden den Kunsthistoriker Pecht, der Rethel zu einem Arzt schickt. Dies sind noch lange nicht alle Menschen, denen sie begegnen, ehe die traurige Reise ihren Abschluß findet. Eine Menge blühend frisch geschilderter Reisebegebenheiten wird mitaufgenommen. Daneben stehen Gedanken über Tod (S. 73 ff.) und Krankheit (S. 82 ff.).

Rethels Zerfall nimmt zu. In dem römischen Künstlergetue findet er einen echten Kerl, seinen Freund Lotsch, der ihm treu zur Seite steht bis zu seinem Ende in Bonn.

Die Einheit des Erzählten ist gewahrt dadurch, daß der letzte Lebensabschnitt Rethels, von den ersten Anzeichen des Wahnsinns bis zum völligen geistigen Zerfall, das Grundmotiv abgibt: „Eines Künstlers Ende" lautet der Untertitel dieser Chronik. In der streng durchgehaltenen Beschränkung auf dieses eine letzte Geschehen im Leben des Künstlers sowie in der wohlabgewogenen Stoffverteilung erweist sich Pontens ordnender Sinn. Doch liegt es wohl außerhalb seiner Absicht, diese Chronik, als architektonische Gestaltung gelten zu lassen.

Wille zur Ordnung läßt auch die neue Fassung (1926) von „Siebenquellen" erkennen. Sie zeichnet sich der früheren (1907) gegenüber aus durch Kürzung und Straffung, ohne darum als architektonische Leistung gelten zu können.

Gesamtergebnis

Pontens sachkennerisches Verständnis für architektonisches Gestalten konnte als eine auffallende Erscheinung in fast allen seiner Werke nachgewiesen werden. Sein Vermögen, architektonisch zu sehen, überträgt er gleichnishaft auf den geologischen Bau vieler landschaftlicher Gebilde. Diese seine freudige Hingabe an die Architektur gibt der Gestaltung im eigenen Werk ihr unverkennbares Gepräge; doch werden hiervon seine Kurz- und Langformen unterschiedlich berührt.

Die eingehenden Untersuchungen der „Insel", der „Bockreiter", des „Meisters" und der „Uhr von Gold" ergaben, daß diese Novellen im streng und wörtlich zu nehmenden Sinne architektonisch gebaut sind. Ich konnte, ohne der Eigengesetzlichkeit der Dichtung Gewalt anzutun, die Strukturen der „Insel" und der „Bockreiter" mit einem Turm und einem Kathedralgrundriß, die Strukturen des „Meisters" und der „Uhr von Gold" mit einem Kathedralquerschnitt und mit einem Chorgrundriß vergleichen. Bei dem Versuch, bauliche Beziehungen zwischen

den Novellen und tatsächlichen gebauten Architekturen zu ermitteln, fand ich sogar, daß in Grundmaßen annähernde und zum Teil genaue Übereinstimmungen zwischen den genannten Novellen und Bauwerken bestehen. Mit der Vergleichsführung, die gotische Bauelemente in Pontens Dichtung aufdeckt, konnte ich nachweisen, daß sein Wort von dem an gotischen Domen geschulten Kunstschaffen keine leere Redensart ist. Auch seine nur in kurzer Überschau besprochenen übrigen Erzählungen und Novellen bekunden klar einen Willen zur strengen Form.

Die Behandlung der Langformen Pontens ergab, daß sie zu einem großen Teil den „Aufbau" eines epischen Geflechts erkennen lassen, der, obzwar architektonisch nicht zu fassen, volle und gute künstlerische Absicht ist. Daneben aber enthalten diese Langformen baulich mancherlei Unzulänglichkeiten. Insbesondere sind hier zu nennen: „Der Babylonische Turm", das „Rheinische Zwischenspiel" aus der Romanfolge „Volk auf dem Wege" und „Die Studenten von Lyon". Die nicht zu übersehende Neigung Pontens, Wissen auszubreiten, hat ihn wiederholt zur Außerachtlassung seiner architekontischen Forderung verleitet. Ein Eingeständnis des Zuvielgebrachten ist es, wenn mehrere seiner Werke noch einmal durchgearbeitet worden sind. Anderseits ist aber auch hierin wiederum Pontens Bausinn zu erkennen.

Nach dem bisherigen Werk liegt Pontens künstlerische Meisterleistung fraglos in den Kurzformen von Novelle und Erzählung vor.

Literatur

Albert, Elisabeth: „Josef Pontens Landschaftsdichtung", Petermanns Geogr. Mitteilungen, Bd. 75, 1929

Clasen, Karl-Heinz: „Die gotische Baukunst", Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1930

Clemen, Paul: „Gotische Kathedralen in Frankreich", Zürich, Berlin 1937.

Dahmen, Walter: „Gotische Glasfenster", Forschungen z. Kunstgesch. Westeuropas, Bonn, Leipzig 1922

Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. 3 Süddeutschland, 2. Aufl., Berlin 1920

Elster, Hanns, Martin: „Josef Ponten", als Nachwort in Josef Pontens „Siebenquellen", Fassung 1926 (s. d.)

Ermatinger, Emil: „Das dichterische Kunstwerk", Berlin, Leipzig 1921

Gall, Ernst: „Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland", Handbücher der Kunstgeschichte, Leipzig 1925

Gerstenberg, Kurt: „Das Ulmer Münster", Deutsche Bauten Bd. 7, Burg b. Magdeburg 1926

Gilbert, P. M.: „Description historique de l'église Cathédrale de Notre-Dame d'Amiens", Amiens 1833

Grolmann, A. v.: „Die strenge ‚Novellen'form und die Problematik ihrer Zertrümmerung", Zs. für Deutschkunde, Berlin, Leipzig 1929

Hirt, Ernst: „Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung", Berlin, Leipzig 1923

Hopmann, J.: „Weltallkunde", Bonn 1928

Jancke, Oskar: Besprechung im „Literarischen Echo", 25. Jg., S. 40

Karlinger, Hans: „Die Kunst der Gotik", Propyläen-Kunstgesch. 7, Berlin 1927

Klopfer, Paul: „Die Farbe in der Baukunst", Zs. für Ästhetik, Bd. 23, S. 1 ff.

Krell, Max: Besprechung in der „Literatur", Bd. 26, S. 21

Maull, Otto: „Pontens Bedeutung für die Geographie als Landschaftsdarsteller", in der Aufsatzreihe von Wilhelm Schneider über Josef Ponten (s. d.)

Methodik des Deutschunterrichts, Handbuch des Unterrichts an höheren Schulen Bd. 5, Frankfurt a. M. 1930

Moller, G.: „Beiträge zur Kenntnis der deutschen Baukunst des Mittelalters", Darmstadt, verb. Auflage 1854

Petsch, Robert: „Wesen und Formen der Erzählkunst", Deutsche Vierteljahrsschrift, Halle 1934

ders.: „Epische Grundformen", in der „Germanisch-Romanischen Monatsschrift", 16. Jg.

Pfleiderer, Rudolf: „Das Münster in Ulm und seine Kunstdenkmale", Stuttgart, o. J.

Pressel, Friedrich: „Ulm und sein Münster", Ulm 1877

Schmarsow, August: „Das Wesen der architektonischen Schöpfung", Leipzig 1894

ders. „Vom Organismus unserer Kunstwelt", Zs. für Ästhetik, Bd. 23, S. 209 ff.

Schneider, Wilhelm: „Josef Ponten", eine Aufsatzreiche, Stuttgart, Berlin 1924

Sörgel, Hermann: „Theorie der Baukunst", 1. Bd. „Architektur-Ästhetik", München 1918

Ungewitter, G. G. „Lehrbuch der gotischen Konstruktionen", Leipzig, 1. Bd. 1890, 2. Bd. 1892

Wieleitner H.: „Der Begriff der Zahl", Leipzig, Berlin 1927

Zepp, Josef: ‚Die Landschaft bei Josef Ponten", Sonderdruck aus der „Geographischen Wochenschrift", Jg. 1935

o. V. eine Besprechung in der ‚Literatur" über Josef Ponten, Jg. 26, S. 542

Dichtung und Schriften von Josef Ponten:

„Jungfräulichkeit", 1. Fassung, Stuttgart 1905
2. Fassung, Stuttgart, Berlin 1920

„Augenlust", Eine poetische Studie über das Erlebnis und ein Totentanzalphabet, Stuttgart, Leipzig 1907

„Siebenquellen", 1. Fassung, Ein Landschaftsroman, Stuttgart, Leipzig 1909

„Siebenquellen", 2. Fassung, Landschaftsroman mit einem Nachwort von Hanns Martin Elster, Berlin 1926

„Alfred Rethel", Stuttgart, Leipzig 1911

„Alfred Rethels Briefe", In Ausw. hrsg., Berlin 1912

„Peter Justus", Eine Komödie der Liebeshemmungen, Stuttgart, Leipzig 1912

„Griechische Landschaften", Ein Versuch künstlerischen Erdbeschreibens, Stuttgart 1914
„Die Insel", 1. Fassung in Westermanns Monatsheften, 63. Jg., Heft 1—3, 1918; 2. Fassung, Stuttgart, Berlin, Leipzig, 1918
„Der Babylonische Turm", Geschichte der Sprachverwirrung einer Familie, Stuttgart, Berlin 1918
„Die Bockreiter", Stuttgart, Berlin 1919
„Der Meister", Stuttgart, Berlin 1919
in der Arbeit wurden weiterhin benutzt die Auflagen: Schaffsteinbändchen Nr. 145 mit einem Vorwort von Wilhelm Schneider, Köln 1922, Insel-Bücherei Nr. 289
„Der Knabe Vielnam", Fünf Novellen, Szenen einer Jugend, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1921
„Der Jüngling in Masken", Fünf Erzählungen aus einem reifenden Leben, Berlin, Stuttgart, Leipzig 1922
„Studien über Alfred Rethel", Stuttgart, Berlin 1922
„Kleine Prosa", Trier 1923
„Bergreisegeschichten", („Der Gletscher" — „Die Letzte Reise"), Insel-Bücherei, Nr. 427
„Die Uhr von Gold", Stuttgart, Berlin, Leipzig 1923
„Der Urwald", Stutttgart, Berlin, Leipzig o. J.
„Der Rhein", Zwei Aufsätze, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1925
„Architektur die nicht gebaut wurde", Stuttgart, Berlin, Leipzig 1925
„Die Luganesische Landschaft", Stuttgart, Berlin, Leipzig 1926
„Römisches Idyll", Berlin-Grunewald 1927
„Aus deutschen Dörfern", Zwischen Maas und Rhein und an der Wolga, Leipzig 1927
„Die Studenten von Lyon", Stuttgart, Berlin, Leipzig 1928
„Die Kürfürstlichen Kanalbauten in der Münchener Landschaft", in den Mittteilungen der Geograph. Gesellschaft in Münche, Bd. 21, Heft 2, 1928
„Europäisches Reisebuch", Landschaften, Räume, Menschen, Bremen 1928
„Seine Hochzeitsreise", Eines Künstlers Ende, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1930
„Landschaft, Liebe, Leben", Berlin 1934
„Besinnliche Fahrten im Wilden Westen", Reclam 1937
„Novellen", Stuttgart, Berlin 1937
„Volk auf dem Wege", Roman der deutschen Unruhe, 1. „Im Wolgaland", Stuttgart, Berlin 1933; 2. „Die Väter zogen aus", Stuttgart, Berlin 1934; 3 „Rheinisches Zwischenspiel", Stuttgart, Berlin 1937; 4. „Die Heiligen der letzten Tage", Stuttgart, Berlin 1938

Für die Durchführung dieser Arbeit, die sich von gängigen Möglichkeiten der Literaturerfassung abwandte, hatte ich die volle Unterstützung von Herrn Prof. Dr. Wilhelm Schneider. Aufrichtig danke ich ihm für die große Anteilnahme, die er dem Thema und der Methode meiner Untersuchungen entgegenbrachte.

Allen Dank schulde ich ebenfalls Herrn Prof. Dr. Friedrich Metz von der Universität Freiburg i. Br., der mir im Sommer 1937 Gelegenheit bot, an einer Exkursion teilzunehmen, die durch das ehemalige Oesterreich, nach Oberitalien und zur Schweiz führte. Hierdurch wurden namentlich meine erdkundlichen und kunstgeschichtlichen Studien gefördert.

In Dankbarkeit gedenke ich auch meiner Freunde, die mir während meiner Studienjahre unentwegt zur Seite standen. Insbesondere nenne ich hier meinen Freund Dr. Hans Becker, Düsseldorf.

Und all denen sei gedankt, die zur Verwirklichung meiner Studienabsichten entscheidend oder wesentlich beitrugen. An erster Stelle sei hier Herr Direktor Hermann Polenz (z. Zt. Kapitänleutnant in einem Stab) genannt, durch dessen Entgegenkommen es mir überhaupt erst ermöglicht wurde, das Studium aufzunehmen.

Herr Direktor Alfred Baraneck, früher Düsseldorf, jetzt Gleiwitz, und Herr Dr. Norbert Zapp, Düsseldorf, hatten die Freundlichkeit, mich während mehrerer Semesterferien in ihren Betrieben zu beschäftigen.

Lebenslauf

Ich, Norbert Adler, wurde am 14. Dezember 1913 zu Berlin-Karlshorst geboren als Sohn des Ingenieurs Karl Adler und seiner Ehefrau Wilhelmine, geb. Herrmann. Ich bin römisch-katholischen Bekenntnisses. Die Reifeprüfung legte ich zu Düsseldorf an dem Städt. Reform-Realgymnasium a. d. Rethelstraße, das heute den Namen „Ludendorff-Schule" trägt, am 12. März 1935 ab. Ich wurde am 13. November 1935 an der Universität in Bonn immatrikuliert. Ich studierte dortselbst zunächst drei Semester. Im Sommersemester 1937 nahm ich das Studium an der Universität in Freiburg i. Br. auf. Die Wiedereinschreibung an der Universität in Bonn erfolgte im Wintersemester 1937/38 am 4. November 1937, wo ich das 7. und letzte Semester im Winter 1938/39 abschloß. Mein Studium umfaßte die Fächer Philosophie, Psychologie, Germanistik, Kunstgeschichte, Volkskunde und Erdkunde.

Meine Universitätslehrer waren die folgenden Herrn Professoren und Dozenten:

in Bonn: Bach, Bucher, Clemen, Delbrueck, Enders, A. Fischer, Hempel, Lützeler, Meisen, A. Müller, Naumann, Obenauer, G. Pfeifer, Quint, v. Rintelen, W. Schneider, Stange, Stickel, Troll, Waibel;

in Freiburg i. Br.: Heidegger, Kapp, Körte, Metz, Trunz, Witkop.

Tag der Promotionsprüfung: 15. September 1939.